

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

LÚCIA LONER COUTINHO

**ANTÔNIA SOU EU, ANTÔNIA É VOCÊ:
IDENTIDADE DE MULHERES NEGRAS NA TELEVISÃO BRASILEIRA**

PORTO ALEGRE

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

LÚCIA LONER COUTINHO

ANTÔNIA SOU EU, ANTÔNIA É VOCÊ:
IDENTIDADE DE MULHERES NEGRAS NA TELEVISÃO

Dissertação apresentada como requisito para a
obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós
Graduação da Faculdade de Comunicação Social da
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Orientadora: Ana Carolina Damboriarena Escosteguy

PORTO ALEGRE

2010

C871a Coutinho, Lúcia Loner
Antônia sou eu, Antônia é você: identidade de mulheres negras na televisão
brasileira / Lúcia Loner Coutinho. - 2010.
186f. ; 27 cm.

Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social
da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2010.

1. Mulheres negras – televisão brasileira 2. Mulheres negras – identidade. 3.
Mulheres negras - mídia. I. Título.

CDU 654.19: 323.1(81)

Catálogo na fonte: Paula Pêgas de Lima CRB 10/1229

AGRADECIMENTOS

Gostaria primeiramente de oferecer um agradecimento a minha família – meus pais José Bernardo e Beatriz, irmãs Mariana (ao Daniel também) e Eleonora, minhas tias Vilma e Sônia, aos primos Daniel, André, Marina – enfim todos que me sempre me deram suporte, incentivaram, aguentaram meu humor, neuras, cansaço, frustrações, reclamações, ajudaram a aliviar a tensão.

Para minhas irmãs Mariana e Eleonora, minhas grandes amigas, pelo companheirismo, broncas, discussões, que me dão a certeza de que ser a irmã do meio é o mais difícil, mas também me fazem ter ainda mais certeza de que não trocaria a “posição” por nada. Para minha Tia Vilma, que mais do que todos sobreviveu à “montanha russa” não só do mestrado e do meu humor, mas que eu trouxe para a casa dela desde que vim para Porto Alegre, mas sempre me manteve (ou ao menos tentou) positiva, acreditando e me convencendo a acreditar na minha capacidade.

Um agradecimento especial para os meus pais, Zé Bernardo e Beatriz, que me trouxeram até aqui com meus defeitos e qualidades, pelo carinho, e por me ensinarem a pensar, refletir, criticar (às vezes até demais) sobre nossa sociedade e por fim a me preocupar com o que é certo, errado, e justo no mundo. Impossível também não fazer um agradecimento ainda mais especial para minha mãe por tudo dito acima, mas também (e não somente pelos últimos três dias) mas por dois anos de ajuda psicológica, acadêmica, intelectual, pelas indicações, truques, dicas, por ser a única na família que ouve minhas divagações teóricas. Enfim, por ser professora, orientadora, palpiteira profissional e MÃE o que em si já explica.

Agradeço também a professora Ana Carolina Escosteguy, pela excelente orientação, no sentido exato da palavra, pelo tanto que aprendi com ela nos últimos anos e claro, pela paciência que demonstrou. Para o CNPq e ao PPGCom da PUCRS, que me concederam a bolsa que bancou estes estudos, agradeço a confiança e espero

ter correspondido e continuar correspondendo ao avanço da pesquisa e do conhecimento no Brasil.

Por fim, agradeço aos amigos, aos que me acompanham desde antes, e àqueles que tive a sorte de ter conhecido e convivido nestes dois anos de mestrado, que além de me proporcionar uma formação acadêmica, proporcionou ótimas conversas, momentos divertidos e a conhecer pessoas excelentes às quais pretendo levar comigo para o resto da vida.

Para citar Carl Sagan:

“Diante da vastidão do tempo e da imensidão do universo, é um imenso prazer para mim dividir um planeta e uma época com você.”

Aquele homem ali diz que as mulheres precisam ser ajudadas a subir em carruagens, e carregadas através dos lamaçais e devem ter sempre os melhores lugares. Ninguém nunca me ajuda a subir numa carruagem, a passar por cima da lama ou me cede o melhor lugar! E não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para meu braço! Eu capinei e plantei, juntei palha nos celeiros e homem nenhum me superava! E não sou uma mulher? Eu conseguia trabalhar e comer tanto quanto um homem – quando tinha o que comer – e também aguentei as mesmas chicotadas! E não sou uma mulher? Dei a luz a treze filhos e vi a maioria deles ser vendido como escravos, e quando chorei minha dor de mãe, ninguém, a não ser Jesus, me ouviu! E não sou uma mulher?

Sojourner Truth (1797-1883),
ex-escrava, abolicionista e sufragista.
Em discurso na Convenção dos Direitos das Mulheres, 1851

RESUMO

Este trabalho tem em vista observar a identidade de mulheres negras a partir da série de televisão *Antônia*. Para tanto observaremos elementos da cultura e identidade negra e abriremos espaço para a discussão das relações de gênero e a união entre os fatores etnia e gênero. Posteriormente analisaremos o contexto de produção que envolveu o programa de duas formas, situando a conjunção sócio-política e cultural do país através de reportagens selecionadas das revistas *Veja* e *Raça Brasil* em um determinado período de tempo. Em um segundo instante faremos uma revisão sobre o espaço do negro na televisão brasileira, considerando momentos importantes de décadas passadas e o atual momento de trocas com o cinema nacional, onde se insere *Antônia*. Assim pretendemos abrir o horizonte sobre esta nova proposta de representação de uma parcela populacional frequentemente negligenciada pela cultura da mídia, para enfim analisarmos a série *Antônia* e as formas de identidade que esta apresenta às mulheres negras, observando duas perspectivas, a relação de gêneros e a negritude. Para tanto nos nortearmos por autores como Stuart Hall, Paul Gilroy e Douglas Kellner.

Palavras-chave: Identidade; cultura da mídia; mulheres negras

ABSTRACT

This work means to take a look on black women identity construction on the television series *Antônia*. For that we'll observe elements in the black culture and identity and we'll open space to discuss gender relations and the convergence between ethnicity and gender. We will also analyze the production context involving the show in two different ways. First by situating the socio-political and cultural reality of Brazilian black people through selected journalistic stories in two magazines, *Veja* and *Raça Brasil* during a determined period of time. And then reviewing the space occupied by the black population on national television, considering past decades' important moments and the current status of exchange with Brazilian cinema, where *Antônia* can be placed. This way we intend to open new horizons on the representation forms of a part of the population frequently neglected by media culture. Furthermore analyzing *Antônia* and the identity forms it presents to African-descendent women, observing two perspectives, gender relations and "blackness". For that we will be guided by authors such as Stuart Hall, Paul Gilroy and Douglas Kellner.

Key-words: identity, media culture; black women

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1.....	140
Imagem 2.....	146
Imagem 3.....	146
Imagem 4.....	150
Imagem 5.....	153
Imagem 6.....	155
Imagem 7.....	161
Imagem 8.....	161
Imagem 9.....	164
Imagem 10.....	164

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 O NEGRO: IDENTIDADE E CULTURA.....	19
1.1 O CALDEIRÃO CULTURAL NO ATLÂNTICO NEGRO.....	20
1.1.1 A Herança Cultural Negra no Rap.....	28
1.1.2 O Hip Hop no Brasil.....	36
1.2 O BRASIL NO ATLÂNTICO NEGRO.....	40
2 O FEMININO E AS RELAÇÕES DE GÊNERO.....	53
2.1 A MULHER: CONSTRUÇÃO E RELAÇÕES DE GÊNERO.....	53
2.1.1 Pós-Feminismo e a Mulher Na Televisão.....	63
2.2 A MULHER NEGRA: RAÍZES E PRECONCEITOS.....	66
2.2.1 Mulheres Negras – Antonias.....	78
3 OS NEGROS NA SOCIEDADE: CONTEXTO CULTURAL DE ANTÔNIA....	82
3.1 NEGROS, DO MASSIVO AO SEGMENTADO.....	88
3.2 DE “MÃES PRETAS” E “PAIS JOÃO” ÀS FAVELAS-SÉRIES: A NOVA REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NA TELEVISÃO.....	104
4 MULHERES E NEGRAS: A SOCIEDADE DENTRO DE ANTÔNIA.....	129
4.1 ANTONIAS PARA O MUNDO: O TEXTO NA SÉRIE.....	131
4.1.1 De Volta Para Casa.....	135
4.1.2 Qualquer Maneira de Amor Vale a Pena?.....	142
4.1.3 Pobres e Famosas.....	149
4.1.4 Sábado, as Quatro.....	159
CONCLUSÃO.....	169

REFERÊNCIAS.....	174
ANEXO A – Circuito Cultural de Richard Johnson.....	186
ANEXO B - Lista de matérias encontradas na revista <i>Veja</i>	187
ANEXO C - Lista de matérias encontradas na revista <i>Raça Brasil</i>	189

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como tema geral a identidade de mulheres negras na mídia através da análise do seriado televisivo *Antônia*, apresentado nos anos de 2006 e 2007 na Rede Globo. Tendo esta série como parâmetro, trataremos discussões sobre a cultura e identidade negra no Brasil, associadas à problemática do Atlântico Negro¹ e ao debate sobre as relações de gênero, por sua vez, vinculadas à etnia. A questão da identidade da mulher negra é bastante complexa, pois alia vários fatores, impossíveis de serem isolados. Embora nosso enfoque privilegie raça² e sexo, fatores que não são complementares nem contrastantes, outros aspectos poderão comparecer a análise na medida em que contribuam para o entendimento global.

A série e filme *Antônia* trouxeram consigo um elemento inédito na televisão brasileira, o enfoque em mulheres negras e pobres, moradoras de uma favela paulistana. O enredo traz o cotidiano de quatro amigas que formam um grupo musical de *rap* e tentam alcançar o sucesso em meio às dificuldades apresentadas por seu gênero, raça e classe social. Embora a mulher tenha papel destacado na produção ficcional da televisão brasileira – ainda que possamos questionar que tipo de mulher é representada – este espaço tem sido majoritariamente preenchido por mulheres brancas, as mulheres da etnia negra sofrem com uma escassez de representações. Exatamente por esta condição, por colocar o fator de gênero dentro dos elementos raça, preconceito e posição social, que a produção desta série toma importância, tanto socialmente quanto academicamente.

¹ Termo de Paul Gilroy, em seu livro *O Atlântico Negro* (2001), correspondente às Américas, África e Europa continentes onde foram e ainda são forjadas os modelos de identidade negra.

² Tendo em vista nosso aporte teórico, utilizaremos em nosso trabalho o termo “raça” de forma cultural e não como separação biológica.

Apesar do enorme contingente de afro-descendentes no país, o negro ainda é pouco representado na mídia e pouco reconhecido como figura histórica, visto como parte do todo, mas raramente como elemento principal; assim como o personagem negro, no drama televisivo nacional é visto em função do branco, raramente por si só, ocupando papéis secundários como coadjuvantes, subalternos e, frequentemente, estereotipados. Sodré (1999) coloca que tal disposição obriga o afro-descendente a procurar reconhecimento no branco, já que não encontra representações negras dignificadoras nos veículos de massa. É ainda perceptível que mesmo quando o negro é mostrado como um personagem de destaque, ele é geralmente desligado de sua origem racial e o racismo da sociedade e as dificuldades de ascensão dos afro-descendentes são desconsiderados – o racismo aparece apenas como característica de personagens específicos. Um exemplo desta condição pode ser demonstrado através de declarações do novelista Aguinaldo Silva, que em suas narrativas relaciona com frequência o racismo à loucura (ARAÚJO, 2004).

Na última década, no entanto, temos visto um crescimento nas representações dos afro-descendentes na televisão em papéis de maior destaque. A Rede Globo³, através de parcerias com produtoras do cinema nacional, vem exibindo uma sequência de seriados, cuja temática enfoca as periferias urbanas do país, protagonizados majoritariamente por negros, do qual *Antônia* faz parte deste ciclo⁴. Escolher esta série para compor nosso objeto de pesquisa tem um interesse ainda mais específico, o universo feminino.

A mulher negra carrega em um único corpo dois traços impossíveis de serem disfarçados ou apagados. Esta sobreposição raça/gênero traz dois fardos, representando

Dois processos diferentes, perfeitamente individuáveis em seus efeitos, mas irreduzíveis um ao outro, cada qual com sua própria lógica, em constante tensão

³ Neste trabalho trataremos sobre a televisão brasileira, remetendo-nos especificamente a Rede Globo, por se tratar da maior e mais influente emissora brasileira, e espaço onde pudemos observar as características descritas.

⁴ Ciclo este, que até o momento apresentou as séries *Cidade dos Homens* (2002, 2003, 2004 e 2005), *Carandiru – Outras Histórias* (2005), *Antônia* (2006 e 2007) e *Ó Paí Ó* (2008).

e contínua transformação, não raro se enfrentando em conflitos insolúveis apesar de entrelaçados para sempre (PIERUCCI 1999, p.136).

Vítimas deste duplo preconceito, as mulheres negras viram-se pela primeira vez como personagens centrais na televisão brasileira em um enredo onde não eram vistas em função das personagens e cultura branca, mas sim com diversas correlações com a cultura afro. *Antônia* também traz uma diferença a respeito de que tipo de mulher negra é representada, quebrando com alguns velhos estereótipos, e criando um novo modelo de identidade para a mesma.

Ao escolher trabalharmos com as mulheres negras entramos no espaço das minorias, definidas por Sodré como: “a noção contemporânea de minoria refere-se a possibilidade de terem voz ativa ou intervirem nas instâncias decisórias do Poder aqueles setores ou frações de classe comprometidos com as diversas modalidades de luta assumidas pela questão social” (2005, p. 11-12).

As minorias, desta maneira não se referem a um contexto de quantidade, mas possuem quatro características constitutivas, conforme propõe o autor: 1- vulnerabilidade jurídico-social, as minorias são prejudicadas pela legitimidade institucional e políticas públicas; 2- identidade *in statu nascendi*, um grupo em eterno recomeço e formação; 3- luta contra-hegemônica, lendo hegemonia no sentido gramsciano, como dominação por consenso, a minoria luta pela diminuição deste poder; 4- estratégias discursivas, ações demonstrativas que fortaleçam as reivindicações do grupo.

A terceira característica citada, a luta contra-hegemônica tem um efeito particular sobre nosso trabalho, uma vez que Sodré (2005) afirma ser a mídia um importante espaço nesta disputa por “território”. Hall (2008c) concorda com esta visão, mas combate a dicotomia “dominantes VS dominados”, pois este sistema não propõe uma mudança de pensamento e sim uma inversão completa, trocando os ideais de um grupo pelos do grupo oposto. Ao contrário, é preferível lutar por posições e estratégias

culturais capazes de fazer a diferença do que simplesmente acusar perpetuamente a mídia e o sistema de segregação, conforme vemos (HALL, 2008c, p. 321):

Reconheço que os espaços “conquistados” para a diferença são poucos e dispersos, e cuidadosamente policiados e regulados. Acredito que sejam limitados. Sei que eles são absurdamente subfinanciados, que existe sempre um preço de cooptação a ser pago quando o lado cortante da diferença e da transgressão perde o fio na espetacularização. Eu sei que o que substitui a invisibilidade é uma espécie de visibilidade cuidadosamente regulada e segregada. Mas simplesmente menosprezá-la, chamando-a de “o mesmo”, não adianta.

Antônia se situa nesta confluência de sentidos. Por um lado quebra uma tradição de falta de representações às quais eram restritas as mulheres negras na televisão brasileira, por outro lado, como produto da cultura da mídia por vezes dá um tratamento superficial a diversas questões socialmente importantes. Podemos também qualificar a série, assim como muitos outros produtos midiáticos que têm sido apresentados, tanto no Brasil como no exterior, como integrante de uma tendência, apontada por Hall (2008c) que traz a “marginalidade” para o centro das discussões. Mas observamos também que, para o autor, se as minorias nunca estiveram tão em voga, isto não significa que este espaço foi simplesmente entregue a elas, mas sim conquistado através de políticas culturais, lutas por novas identidades e com a inserção de novos protagonistas no cenário cultural.

Não obstante a importância trazida pelo ineditismo da série, há ainda outra justificativa para escolhermos tal tema e objeto, os negros em geral e a mulher negra em particular ainda contam com atenção insuficiente entre os pesquisadores. O espaço da mulher negra na comunicação é pouquíssimo estudado no Brasil e deve ser melhor compreendido como forma de aproximar a temática das discussões acadêmicas, promovendo dessa forma uma abertura cultural sobre o papel deste grupo dentro da mídia e da sociedade.

Abordaremos a cultura da mídia, tal como propõe Kellner, como àquela veiculada pela indústria cultural, que:

Fornecer os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. A cultura da mídia também fornece o material com o qual muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de "nós" e "eles". Ajuda a modelar a visão prevalente de mundo e os valores mais profundos: define o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral (2001, p.9).

Desse modo, vê-se a importância que a cultura midiática toma nas sociedades contemporâneas, e como ela é essencial para a construção de novos valores, uma vez que, para muitos, é através da mídia que se define o que, ou quem na sociedade tem valor positivo ou negativo. Claramente este não é o único fator que tem poder na formação de ideias e atitudes da sociedade, mas não admitir sua importância e complexidade é ignorar um fator de peso único na composição social.

Tendo em vista tal situação, podemos identificar alguns problemas e questões a balizar nossa pesquisa. Primeiramente, questionamos qual o modelo de identidade cultural é apresentada às mulheres negras a partir da série *Antônia*? O programa citado faz, de fato, parte de uma nova tendência de representação dos negros? E, por fim, como as representações de identidade mostradas na série se inserem no âmbito cultural do Atlântico Negro (GILROY, 2001)?

Para responder tais questões, apresentamos como objetivo geral desenvolver um estudo sobre a identidade de mulheres negras na mídia a partir da tradição dos Estudos Culturais, utilizando os âmbitos da produção e texto propostos no circuito cultural de Richard Johnson (2006). Mais especificamente, pretendemos discutir a representação do negro nas séries de televisão contemporâneas, através de *Antônia*, também tecendo comentários sobre a evolução da participação de atores negros e seus personagens, através da mídia brasileira, especialmente em relação a filmes, seriados e novelas

Para tanto dividimos esta dissertação em quatro capítulos. No primeiro, trataremos da identidade e cultura negra buscando elementos balizadores da discussão sobre o que é considerado cultura negra na contemporaneidade. A unidade e coesão da negritude são questionadas por autores que vêem a cultura negra fora de um parâmetro essencialista, identificando a multiplicidade de interferências e diferenças que compõe o Atlântico Negro como barreiras para tal unidade.

Para Hall (2008) e Gilroy (2001, 2007) é necessário analisar quais, entre tantas formas de expressão cultural, criadas ao redor e com a participação da população negra, poderiam ser realmente considerados elementos genuínos da negritude. Estes autores não aceitam a generalização de que toda forma cultural com a participação negra seja necessariamente parte da cultura negra. Veremos também como está posicionado o Brasil dentro do panorama do Atlântico Negro, e as características específicas que as questões étnicas tomam em nosso país, o “*melting pot*” brasileiro de relações raciais, explicitados por Vieira (2008) e Sansone (2003). Mesmo sendo um país com um contingente enorme de afro-descendentes o Brasil ainda se situa na periferia, é um importador de cultura afro e não um exportador conforme Sansone, o qual situa as circunstâncias que levam a incorporação de elementos estrangeiros das chamadas “capitais da cultura negra” pelos jovens afro-brasileiros.

Dentro da imensa gama de culturas e identidades com origem na negritude dentro do Atlântico Negro abrimos espaço para a cultura *hip hop* e o *rap* devido a sua ligação com a série *Antônia*. Nesse ponto, focaremos particularmente a relação entre as mulheres e a cultura *hip hop* que hoje apresenta uma face misógina e tem em sua estrutura uma hierarquização patriarcal, a qual, entretanto, está começando a ser rompida graças ao esforço de algumas figuras femininas chaves nesta relação, entre elas as cantoras deste gênero.

No segundo capítulo discutiremos as mulheres e as relações de gênero. Após realizarmos um breve histórico de como se estabeleceu a posição do feminino na cultura ocidental, iremos percorrer as características de Ferrand (2005) sobre as

relações entre os gêneros utilizando para tanto autores como Fonseca (2004), Winck (2008), Pierucci (1999) e, especialmente, Scott (1996). Será feita uma breve introdução ao tema da mulher na mídia, utilizando principalmente a compreensão tácita que é introduzida pela cultura midiática sobre vivermos em uma sociedade pós-feminista, o que representa maiores dificuldades para a construção de uma agenda feminista que procure a igualdade entre os gêneros.

Para completar nosso panorama teórico, uniremos estes dois pontos na análise da complexa situação das mulheres negras. Detalharemos a repressão e o duplo preconceito sofrido por elas concentrando-nos em dois pontos importantes para a compreensão de sua identidade, a hipersexualização atribuída às afro-descendentes e a estética da mulher negra dentro de uma sociedade cujo padrão de beleza a oprime.

Passando então para nosso objeto de pesquisa, primeiramente no terceiro capítulo faremos uma análise da produção que envolve o seriado *Antônia*⁵. Através de pesquisa em periódicos publicados em datas específicas desenvolveremos o contexto social, no que diz respeito à representação social dos negros em tal momento e ante diversos temas. Após tal exercício, situaremos o negro dentro da história da televisão brasileira e, para os anos mais recentes analisaremos como tem sido abordada a negritude a partir de uma nova safra de programas televisivos, no qual se enquadra *Antônia*, em que é dado protagonismo à periferia e aos negros.

Por fim fazemos uma análise do texto do seriado, relacionando o contexto que circula através da produção e questões teóricas que expusemos nos primeiros capítulos, abordando assim como a identidade feminina negra é demonstrada na série, seu orgulho racial, sua posição como mulheres. Que representações estão envolvidas na veiculação deste programa e qual tratamento dado para questões importantes dentro da sociedade, e que se tornam ainda mais relevantes visto estarem recebendo pela primeira vez espaço na televisão brasileira.

⁵ A metodologia e os procedimentos metodológicos utilizados serão explicitados em um preâmbulo metodológico no capítulo 3 e 4.

1 O NEGRO: IDENTIDADE E CULTURA

Ao estudar a identidade negra no Brasil, nos deparamos com um primeiro obstáculo: muitos dos textos bibliográficos que se dispõem a análise da etnicidade negra discorrem mais sobre o racismo do que sobre a questão da identidade, ou cultura negra em si⁶. Certamente é impossível versar sobre a raça negra no Brasil e no mundo sem ter em vista o preconceito racial que é determinante na formação de sua identidade e de nossa sociedade, porém ver o negro somente subjugado ao olhar da repressão não coloca, necessariamente, a cultura negra em perspectiva, e sim enfoca a cultura da opressão e os mecanismos da mesma. Por outro lado, esta impossibilidade de separar a formação da negritude do estigma de preconceito e abuso históricos, terminou por caracterizar a cultura negra com marcas da resistência à opressão. Muitos dos elementos culturais que são identificados como pertencentes ou originários dos grupos afro-descendentes são, ou foram em seu princípio, formas de luta contra a escravidão, e posteriormente contra o regime segregador da sociedade – conforme veremos a dicotomia liberdade vs. escravidão, fazem parte da cultura vernácula negra (GILROY, 2007). Nas mais profícuas referências sobre cultura e identidade negra, encontramos a análise sobre a formação da mesma e sua relação com a opressão, porém sem esquecer os demais elementos e sua repercussão.

Centraremos-nos nas obras de três autores que versam sobre a cultura e a identidade negra, neste breve panorama sobre o Atlântico Negro. Em um primeiro momento Stuart Hall (2008c) e Paul Gilroy (2001; 2007) trazem conceitos e características fundamentais para a cultura de origem africana, em sua formação e

⁶ Tais como: CHAGAS, Conceição Corrêa das. **Negro uma identidade em construção**: dificuldades e possibilidades. Petrópolis: Vozes, 1996.; BARBOSA, Wilson do Nascimento. **Cultura Negra e dominação**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.; GOMES, Nilma Lino. **A mulher negra que vi de perto**: o processo de construção da identidade racial de professoras negras. Belo Horizonte: Mazza, 1995.

principais repercussões na sociedade atual. Posteriormente utilizaremos Lívio Sansone (2003) para situar a cultura afro-brasileira dentro do contexto da negritude contemporânea, com a oposição entre a cultura negra brasileira tradicional e a busca dos jovens em reproduzir a contemporaneidade em sua expressão étnica, buscando para isso representações importadas de outros países do Atlântico Negro.

Devido à amplitude da identidade e cultura negra e seguindo os propósitos de nosso trabalho, não pretendemos aqui esgotar este tema, mas sim realizar algumas anotações importantes para o estudo da representação dos negros na televisão brasileira da atualidade e para analisar a representação da mulher negra exposta no seriado *Antônia*.

Contudo, acreditamos ser necessário abrir um espaço inicial que permita considerar um ponto especialmente importante para a construção da identidade negra na pós-modernidade: o crescimento do movimento *hip hop* tendo o *rap* como herdeiro de uma tradição musical de luta pela liberdade. Este tema tem grande importância dentro do contexto da série que estudaremos, pois seu enredo é permeado pela cultura *hip hop* representada por mulheres. Entretanto, como o *rap* apresenta, em algumas de suas vertentes, um conteúdo machista, torna-se necessário discutir também o machismo que tomou conta da representação popular do rap, e a posição da mulher negra neste contexto.

1.1 O CALDEIRÃO CULTURAL DO ATLÂNTICO NEGRO

Um fator importante a levarmos em consideração é a discussão sobre a constituição e unificação da cultura negra. De acordo com Gilroy (2001) é possível encontrar alguns elementos em comum nas diferentes culturas negras estabelecidas que permitam considerar uma linha de aproximação. Contudo, uma visão anti-essencialista sobre a cultura da negritude, coloca ser impossível que haja unidade

absoluta ou união entre os diferentes grupos espalhados pelos diversos países que receberam a diáspora negra, uma vez que as particularidades sócio-históricas impediriam essa coesão. Embora esta visão de heterogeneidade não seja a única interpretação existente⁷, neste trabalho iremos partir do princípio (corroborado, conforme veremos por Hall, além de Gilroy) que não existe homogeneidade na cultura negra, ou seja, não podemos falar de uma cultura negra, mas sim de pontos ou traços que as diversas culturas negras podem ter em comum. Desta forma, o que pretendemos aqui é explorar alguns destes traços.

Estima-se que entre os séculos XIV e XIX cerca de 12.5 milhões de africanos de diversas origens tenham sido escravizados e levados principalmente para as Américas, segundo Florentino (2009) . Separados em três continentes, aqueles que sobreviveram à viagem através do Atlântico foram espalhados por colônias portuguesas, espanholas, francesas, britânicas, holandesas e dinamarquesas – e em menor número na própria Europa – tendo contato com as diferentes culturas européias e com as culturas indígenas nativas. A mistura destes escravos e seus descendentes com brancos e índios, principalmente, formou não somente um, mas diversos povos e culturas ao redor do Atlântico Negro.

A diversidade populacional tri-continental que se formou, agregada as diferenças de idiomas e culturas entre as nações e os povos afro-descendentes são barreiras muito complexas e sugerem que não exista a forte coesão a qual os grupos de visão essencialista fazem alusão. Gilroy (2007, p.127) afirma que “a ideia de uma identidade fundamentalmente compartilhada torna-se uma plataforma para a fantasia de uma divisão absoluta e eterna”. Este apelo a uma congregação através do traço étnico comum pode ser visto como uma forma de superar as incertezas da sociedade pós-moderna e, especialmente se tratando de uma minoria social, prejudicada pelo

⁷ De acordo com Gilroy (2001) existem ainda correntes de pensamento sobre a negritude em que existe uma visão romântica de raça e da união dos povos que constituíram a diáspora. Esta união se daria por uma memória coletiva e cultural de escravidão e perseguição. O autor exemplifica sua posição citando a situação dos negros no Reino Unido onde para ele, se há unificação negra esta se dá mais pela experiência da migração do que por uma memória da escravidão.

preconceito através da história, uma maneira de firmar uma posição contra as adversidades.

Para Hall (2008c), no entanto, entre as heterogeneidades identitárias que diferenciam os sujeitos negros, não se encontram apenas diferenças regionais ou entre comunidades, mas também aquelas que se encaixam em um espaço individualizado (como gênero, classe social ou sexualidade), formando “antagonismos que se recusam a se aglutinar em um único eixo de representação” (p.328) problematizando assim, a construção de uma única identidade negra dominante ou de políticas culturais únicas, dentro ainda de uma mesma região ou comunidade. Sansone (2003) concorda com esta linha de pensamento, em sua trajetória antropológica sobre a cultura negra brasileira, focada especialmente na cidade de Salvador, o pesquisador conclui que para os afro-descendentes no país, a raça não constitui uma categoria dominante de identidade social, o que é uma das razões que dificultam a união e agrupamento dentro de uma base integrada ou movimento reivindicatório. Isto significa dizer que existem diferenças que agrupam ou separam a população negra, e tais são as amplitudes destas diferenças que se torna impossível simplificar a questão da negritude como uma só. Esta diversidade de condições e identidades possíveis leva a questionamentos sobre o que poderia ser considerada uma marca genuína da cultura negra.

Ao indagar qual o peso da adjetivação “negro” na cultura negra, Hall (2008c) defende que a essencialização da singularidade étnica têm retirado a negritude de seu encaixe sócio-histórico transformando “negro” em uma espécie de bandeira biológica pronta a salvaguardar tudo que sob ela seja encaixado, ainda que deslocado do significado histórico e representativo da cultura étnica. Significando dizer que rotular uma ideia, luta ou produto cultural sob o rótulo “negro” não é suficiente para que ele represente esta etnia, e nem para que reproduza uma posição progressista, por assim dizer. A negritude, de acordo com o autor, é uma construção política e cultural, portanto não pode ser contemplada simplesmente através de categorias raciais (2008c). Não pode haver a pretensão de identificar uma única característica que possa remeter a totalidade da raça negra e de seus membros, mas sim algumas características que

podem ser percebidas em diversos espaços que compõem as culturas e identidades de ascendência afro, de uma forma geral.

Paul Gilroy também ataca o aspecto genérico que o rótulo “cultura negra” tomou, ao criticar a misoginia e representações deformadas de gênero e sexualidade nas músicas de alguns grupos de *rap* (especificamente do *gangsta rap* americano). Ele critica a normatização e apologia às “piadas grosseiras e de ódio às mulheres” (2001, p.178)⁸ tomadas como tradição vernacular da cultura afro-descendente, enquanto coloca que na realidade esta tradição possui reflexões próprias sobre responsabilidades políticas e sociais que deveriam pautar o trabalho e ação do artista negro. Qualificar e comparar estas tradições negras como simples paródias e brincadeiras subversivas seria diminuir a verdadeira face desta cultura, composta por artistas com muito mais qualidade e criatividade.

Ao desenvolver a questão, Gilroy mostra preocupação com respeito à falsa prerrogativa que relacionam essas ações – de misoginia e hipersexualidade – como uma forma de identidade negra totalizante. O autor demonstra ser o *rap* ofensivo apenas um dos efeitos de um viés cultural construído sobre convencionalismos racialistas (2001, pp.179-180):

Uma masculinidade ampliada e exagerada tem se tornado a peça central de fanfarronice de uma cultura de compensação, que timidamente afaga a miséria dos destituídos e subordinados. Essa masculinidade e sua contraparte feminina relacional tornam-se símbolos especiais da diferença que a raça faz. Ambos são vividos e naturalizados nos padrões distintos de vida familiar aos quais supostamente recorre a reprodução das identidades raciais. Essas identidades de gênero passam a exemplificar diferenças culturais imutáveis que aparentemente brotam da diferença étnica absoluta. Questioná-las e questionar sua constituição da subjetividade racial é imediatamente ficar sem gênero e colocar-se de fora do grupo de parentesco racial.

⁸Mais adiante, ao versarmos sobre a cultura *rap* e o *hip hop*, discutiremos com maior profundidade esta questão.

Hall chama esta imagem de hipersexualização étnica⁹ de “fantasias de masculinidades negras”, e a reprodução desta mitologia, por parte especialmente dos homens heterossexuais negros, é reforçada à custa daqueles indivíduos cujo gênero ou sexualidade se contrapõe a esta visão dominante de masculinidade (HALL, 2008c). Não se trata, entretanto, de negar a “corporalidade” presente nas culturas negras, mas sim de qualificar, e não se deixar desqualificar, o que realmente pode ser considerado um traço comum entre as comunidades diaspóricas, separando-as de marcas pejorativas generalizantes. Na continuidade deste trabalho exploraremos o uso do corpo como uma característica determinante das formas culturais dos afro-descendentes

Para Gilroy (2007) a acentuação de uma faceta de hipersexualidade tornou-se mais visível com a gradual diminuição do engajamento cultural dos afro-descendentes na luta pela liberdade, ao menos nos países desenvolvidos. Este espaço deixado pela tradicional luta por libertação foi preenchido por uma “biopolítica racializada”. Esta expressão faz referência a fetichização que o corpo negro tem assumido na cultura midiática e popular moderna, e que se mostra presente em parte na produção cultural negra da atualidade. Esta característica apresenta marcas, como a colocação da heterossexualidade como norma na comunidade racial, e coloca o gênero como elemento central da cultura popular negra. Neste sentido a sexualidade pode ser apontada como uma alternativa a liberdade, e exercer alguma forma de poder sexual, como uma substituição do poder social.

Gilroy faz questão de apontar – e lamentar – a transformação que a cultura negra tem sofrido em sua relação com o conceito de liberdade (2007, p. 228):

Isso é desconcertante, dada as complexas conexões históricas entre escravidão e liberdade que se evidenciam nas formas assumidas pela cultura negra, e as maneiras com que ela foi comprometida por seus produtores e

⁹ A hipersexualização da etnia negra é uma característica que tem se mostrado presente em muitos formatos da cultura popular e midiática dos países do Atlântico Negro, podendo ser encontrado não apenas na música mas também em outros meios, tais como televisão ou cinema. Esse mito da hipersexualidade tem hoje presença marcante na cultura e imaginário das sociedades ocidentais, fomentado não somente na mídia, mas nos espaços do cotidiano também.

usuários. A liberdade surgiu como um tema consistente nos escritos sobre a história negra, tendo-se abordado a inter-relação dialética entre liberdade e escravidão, mas onde isso se deu, a liberdade tem sido apresentada em geral como uma ocorrência singular: um evento único e para sempre. A liberdade é vista como um limiar que foi irrevogavelmente alcançado (...).

Gilroy (2001) já havia discorrido sobre o ideal de libertação na cultura afro-descendente ao citar a obra do escritor e pensador negro – e também ex-escravo – Frederick Douglass, para quem a escolha entre a morte ou a submissão à escravidão não resultaria na aceitação automática da segunda, contrariando a perspectiva hegeliana sobre a sujeição como forma de escapar à morte. O desafio à morte trazia ao cativo o caminho de libertação, ou mais ainda, a morte poderia significar a libertação do terror da escravidão. O autor distingue na luta pela emancipação negra três fases: luta pelo fim da instituição da escravidão, conquista de direitos e validação do negro como sujeito, e a busca por um espaço independente. O apagamento do conceito libertário como norma cultural negra, termina por limitar as fases ou procedimentos desta emancipação sócio-política.

Stuart Hall (2008c) aponta três aspectos da cultura popular negra que refletem tradições de representação na cultura da diáspora, estilo, corpo e música. Segregados da cultura dominante e despossuídos de qualquer capital cultural, além de si mesmos, para os afro-descendentes estes elementos foram, muitas vezes, os únicos espaços que restaram para a apropriação da cultura negra. As bases da tradição africana, junto a elementos retirados da cultura europeia levaram a uma forma própria de utilização destas características – estilo, corpo e música. A música, considerada por Hall como a forma mais profunda de composição da vida cultural dos negros da diáspora. O corpo, elemento usado frequentemente como tela de expressão de identidades. O estilo, que para o autor, transformou-se de elemento periférico para parte dominante da forma cultural. Podemos ver o estilo representado nos outros dois aspectos, corpo e música, ou na própria caracterização e porte com que os afro-descendentes se expressam. Os grupos culturais criados para expressar a identidade negra comumente vêm acompanhados de um conjunto de características de moda,

mímica e oralidade particulares compondo uma forma, ou estilização facilmente identificáveis.

Esta hibridação compõe outra característica da culturalidade da diáspora negra para o autor, pois, etnograficamente falando, não existem formas puras, mas sim a mescla e o encontro de fronteiras culturais. Kellner (2001) concorda com Hall ao explicitar a caracterização de um repertório gestual e linguístico distinto aos grupos negros, formado de maneira a questionar ou lutar frente à opressão “A dança e os modos de percorrer o espaço situam o corpo do negro em sua tipicidade, visto que ele atravessa de maneira desafiadora um espaço hostil com um jeito capaz de expressar sua identidade e suas formas de rebeldia.” (KELLNER, 2001, pp. 251-252)

De forma similar, Sansone (2003) vê no corpo dos negros um ícone controverso, em nenhuma outra etnia há uma associação tão expressiva entre a identidade racial e o corpo. Associação que pode ser tanto a estereótipos, como também uma maneira de reconhecimento e expressão cultural. Partindo de um referencial diferente, contudo, este autor cita os objetos culturais utilizados ou apropriados pelos afro-descendentes como tendo relação a três categorias, corpo, moda e postura¹⁰.

Qualquer acesso sobre a cultura e identidade negra contemporânea, no entanto, deve dar atenção para a eleição de Barack Obama à presidência dos Estados Unidos em novembro de 2008. Em um país com forte histórico de conflitos raciais, em que há menos de meio século atrás existiam leis segregatórias, e com um nível de separação racial muito mais acentuado do que no Brasil, a eleição de um homem negro, e sua ascensão a estrela e herói midiático é um fato histórico. O sucesso de Obama o transforma em símbolo negro – e de esperança – não apenas em seu país mas ao redor do Atlântico Negro.

¹⁰ Podemos perceber que as classificações dos dois autores, possuem tanto diferenças como semelhanças. Neste trabalho, no entanto, exploraremos melhor as características citadas por Hall.

No início de sua pré-candidatura, nas primárias do Partido Democrata, a negritude de Obama era amplamente questionada. A então candidata favorita a indicação do partido, a senadora Hillary Clinton, tinha uma leve maioria entre a população negra. A ascendência peculiar do candidato, fazia os críticos se perguntarem se ele seria “negro o suficiente” (WELLINGTON, 2008). Filho de mãe branca e pai queniano, criado em um ambiente multicultural e de classe média, era observado que faltava a Obama a experiência da opressão, ou descendência de escravos, para se aproximar da média dos negros americanos. Eventualmente, a comunidade negra viria a apoiar decididamente sua candidatura.

Em sua campanha presidencial este equilíbrio entre duas identidades foi crucial, Obama não teria sido eleito se fizesse uma campanha voltada às minorias, ou se focasse seu discurso político na questão racial. Ao invés disso, sua campanha foi pela unidade da nação e pela universalidade de seus ideais de mudança e pluralidade. O discurso universalista e de “redenção” foi o que transformou Barack Obama em fenômeno mundial, em todos os locais pelos quais passou enquanto candidato. Ainda como presidente ele conseguiu captar admiradores de correntes variadas e diminuir o franco anti-americanismo que tomou conta do imaginário internacional durante a administração Bush. Para Sovik (2009, s/p), que reflete como Obama incorporou elementos da cultura negra a seu favor tornando-se um símbolo da negritude atual: “*Change We Can Believe In, Yes We Can*, ambas refletem o sonho de redenção da diáspora negra. Obama fala com a multidão, muitas vezes, com a mesma atenção e entonação de um pregador negro, repete refrões na espera da resposta do público.”

A esposa de Obama, Michelle, se tornou, dentro dos EUA, em um ícone para as mulheres negras. Objeto de diversas declarações do presidente Obama sobre companheirismo e união, a primeira dama, que também é formada em Direito, afirma que seu principal objetivo na Casa Branca é cuidar para que as duas filhas do casal tenham uma vida o mais próximo possível da normalidade. Tais afirmações foram criticadas por feministas que julgaram que uma mulher ativa e inteligente como Michelle poderia se mostrar um exemplo positivo de independência para milhões de mulheres

(especialmente as mulheres negras). Em entrevista ao jornal Zero Hora, a antropóloga Carmen Rial aponta que:

Michelle tem dado provas de que sua vida se pauta pelas conquistas do movimento feminista. Se é verdade que deixou um emprego como advogada em que recebia US\$300 mil por ano para se tornar a esposa do presidente, também tem aproveitados espaços para atuar politicamente, com longos discursos nos quais expressa opiniões feministas. E ela já disse que voltará a trabalhar tão logo saiam da Casa Branca (MORAES, Zero Hora, 24, maio. 2009, p.6).

De uma forma ou outra, no entanto, a primeira-dama já se tornou um modelo de responsabilidade e cuidado para com a família, além de ser comparada a icônica Jacqueline Kennedy por seu estilo apurado ao vestir-se. Seu figurino é elogiado, inclusive entre as feministas negras. Erin Aubry Kaplan, citada em reportagem de Zero Hora (14, dez. 2008, p.27) fala que as roupas de Michelle trazem destaque a uma parte específica da anatomia das mulheres negras: o traseiro. E complementa “O corpo de Michelle envia uma nova mensagem sobre a identidade racial”.

Feitos tais apontamentos, terminamos nossa incursão pela cultura negra com alguns questionamentos sobre o *rap* e a cultura *hip hop*, temas relevantes dentro do contexto da série *Antônia*.

1.1.1 A Herança Cultural Negra No Rap

Neste momento abrimos um espaço para situarmos dentro do Atlântico Negro, que conforme destacamos, abriga tantas formas e características culturais, uma das culturas que se tornou o principal espelho e forma de expressão da negritude nas últimas três décadas, contribuindo para a formação de uma nova identidade negra e ascensão dos afro-descendentes ao centro da cultura massiva. Dentro do *hip hop* e do *rap* focaremos não apenas a progressão deste gênero como cultura da periferia,

engajada em anunciar a “verdade social”, mas na discussão do controverso papel da mulher e sua identidade dentro desta cultura.

O *hip hop* é uma forma cultural nascida nos Estados Unidos nos anos setenta. Com forte ascensão dentro das periferias urbanas e penetração entre as comunidades negras, transformou-se em uma das mais relevantes formas de expressão da cultura negra contemporânea. A cultura *hip hop* em seu nascimento era formada por um trio de elementos básicos, são eles o *rap*, o *break dancing* e o *graffiti*; hoje com sua elevação a mais do que um movimento de periferia, um produto midiático e cultural de massa, muitos outros elementos podem também ser considerados característicos, como moda-estilo e linguagem, por exemplo. Aqui iremos nos focar na música rap, que é o elemento mais difundido do *hip hop* e levanta diversas questões sobre a negritude, e também por ser um elemento que permeia a história de *Antônia*.

O precursor do *rap* foi o jamaicano Clive Campbell, conhecido como DJ Kool Herc. Radicado em Nova York ainda na adolescência, no bairro do Bronx, Kool Herc incorporou o som instrumental dos álbuns de *reggae* a experimentações nas mesas de som. Em cima deste ritmo os poemas do *rap* começaram a ser cantados sobre a melodia eletrônica. O estilo começou a ser imitado e expandido, transformando-se, especialmente a partir dos anos noventa, em fenômeno de alcance mundial.

Embora o movimento *hip hop* e *rap* não possam ser generalizados, devido a diferenças entre diversas correntes, o *rap* em seu surgimento ficou conhecido por trazer temas de engajamento social. Como se espalhou primeiramente entre os “guetos negros” norte-americanos, ganhou popularidade como música de protesto, e anti-racista, um desabafo de jovens das periferias em favor da identidade negra. A música, no entanto, ganhou notoriedade e deixou de ser ouvida apenas entre os jovens negros e marginalizados, passando a fazer sucesso entre jovens de todo aquele país, posteriormente o estilo musical ganhou popularidade e seguidores em diversos locais no mundo.

Esta popularização não veio sem um preço, entretanto. No final dos anos oitenta, começou a se desenvolver um subgênero do *rap*, o “*gangsta rap*” (*gangsta* aqui, aparece como uma corruptela de gângster). Utilizando-se da preexistência de um imaginário difundido pela mídia, de um suposto envolvimento entre o *rap* e seus representantes e gangues criminosas, o *gangsta rap* substitui o teor engajado do *rap* político por letras com forte conteúdo de violência, sexualidade e misoginia. O crescimento do *gangsta rap* se deu com a explosão do *hip hop* como produto da indústria *pop* nos anos noventa, a ascensão do estilo *gangsta* veio exatamente com a sua popularização na classe média branca daquele país (RILEY, 2005; CALDWELL, 2008).

É um questionamento válido no momento, por que o estilo *gangsta* sobressaiu-se a partir do momento em que o *rap* passou a ter apelo às populações de fora das comunidades às quais as letras das músicas buscam retratar. Várias respostas são possíveis a esta questão, Caldwell propõe que no caso do *rap* político (2008, p. 24)¹¹:

O consumidor constrói uma solidariedade com o artista de rap e sua comunidade política afro-americana através do sentimento compartilhado de sua capacidade de superar a opressão e as 'forças dominantes' e por fim controlar e melhorar as circunstâncias adversas.

(...) No caso do *gangsta rap*, o 'sentimento compartilhado' entre artista e consumidor é de que o *rapper* e sua comunidade *gangsta* afro-americana são personagens fortes, resistentes e legais. Eu colocaria, no entanto, que este sentimento compartilhado vai além da avaliação positiva dos afro-americanos. Parece que a combinação de pronomes na primeira pessoa do singular com julgamentos positivos de normalidade, capacidade e persistência encoraja o consumidor a assumir para si tais preposições, não importando sua raça.

¹¹Tradução da autora, do original: The consumers build solidarity with the rap artist and his African-American 'political' community through the shared feeling that they have the capacity to overcome the oppression of the 'dominant forces' and ultimately control and improve their adverse circumstances. (...) In the case of gangsta rap, the 'shared feeling' between artist and consumer is that the rapper and his African-American gangsta community are tough, resilient, cool characters. I would argue however, that this shared feeling extends beyond positive Appraisal of African-Americans. It seems that the combination of first-person singular pronouns with positive Judgements of normality, capacity and tenacity encourages the consumer to 'take on' those propositions, regardless of race.

O autor ainda vai mais além, sugerindo que para os jovens brancos de classe média, seria mais digerível o consumo de uma música que reforce auto-estima e poder dos negros (e por fim, de si mesmos) do que aquela que fale das mazelas sociais e aponte as diferenças entre o lado privilegiado e o lado desprivilegiado da sociedade. Contudo, vale afirmar que não são apenas os jovens brancos que consomem o *gangsta rap*, e nem que exista uma preferência pelo *rap* político entre os negros. O *rap* ainda é identificado como uma forma musical negra (afinal esta é sua origem), embora existam consumidores e produtores de ambos estilos em diversas etnias¹². Na realidade, podemos discutir que existem grupos e músicas de *rap* que não podem ser afiliadas nem ao *rap* político nem ao *gangsta rap*.

Em sua avaliação sobre a cultura *hip hop*, Douglas Kellner argumenta que “a melhor maneira de considerar o *rap* em si é vê-lo como um fórum cultural, em que os negros urbanos podem expressar experiências, preocupações e visões políticas” (2001, p. 230). Kellner vê o *rap* como expoente da longa tradição dos negros norte-americanos de usar a música como instrumento de resistência. A música *rap* preenche a necessidade da cultura negra em encontrar sua própria voz, e é a melhor forma contemporânea de exemplificar a necessidade de auto-expressão dos afro-descendentes de acordo com Campbell e Kean (1997). Os autores citam Cornel West que vê a música *rap* como uma forma única de expressão, pois combina duas tradições de grande importância na forma de comunicação Afro-Americana, a música e a figura do pregador negro.

Nos Estados Unidos dos anos oitenta e noventa (quando o *hip hop* torna-se sucesso midiático e o *gangsta rap* assume posição privilegiada), quanto mais o descaso e a repressão incidiam sobre a população negra, mais extremadas e violentas tornavam-se as letras de *rap*, especialmente *gangsta rap* (KELLNER, 2001). Podemos utilizar como exemplo a música *Cop Killer* (1992) do grupo *Body Count* que exorta

¹² É comum hoje a popularização de *rappers* brancos e de origem latino-americana nos EUA, existem também movimentos *rap* entre judeus e árabes, por exemplo, mostrando que a cultura *hip hop* não se restringiu a apenas um grupo étnico.

explicitamente o assassinato de policiais e gerou enorme controvérsia quanto à liberdade de expressão e censura. Existe muita discussão nos meios acadêmicos sobre os motivos e os efeitos da violência nas canções de *rap*, muitos autores buscam compreender as raízes e significados desta violência, Riley (2005) propõem que, ao contrário da crença estabelecida pela crítica, o *gangsta rap* não glorifica a violência, mas é uma maneira de lidar com aquela já existente nas comunidades negras e pobres. Desta forma, *Cop Killer* poderia ser considerada uma resposta a violência policial sobre a comunidade negra especificamente, pois sua versão em estúdio faz referência ao espancamento de Rodney King por policiais da cidade de Los Angeles e a decorrente absolvição dos mesmos, episódio que ficou marcado na história dos negros nos EUA¹³.

Uma das críticas mais contundentes aos *rappers*, e ponto que nos interessa especialmente, por referir-se as relações entre gêneros e à posição da mulher negra dentro da cultura étnica, é quanto ao sexismo que muitos grupos e cantores de *rap* deixam transparecer em suas músicas. Misoginia, agressão e violência contra a mulher, ou a simples objetificação do sexo feminino são comuns nas canções e videoclipes de *rap* e *hip hop* implícita ou explicitamente, e apesar de já terem gerado recriminação, hoje a coisificação da mulher disseminada na cultura *hip hop* massiva é considerado lugar comum, as críticas e discussões têm ficado, em geral, encerradas em fóruns restritos.

No ensaio *The exploitation of women in hip hop culture (A exploração das mulheres na cultura hip hop)*¹⁴ expõe-se brevemente como esta cultura tem, em geral representado as mulheres:

¹³ Em março de 1991, motorista afro-americano Rodney King foi vítima de violência policial sendo brutalmente espancado por membros da polícia de Los Angeles, California. O caso foi registrado em vídeo e noticiado em todo o país. Em 1992, os quatro policiais que participaram do ataque foram absolvidos pelo tribunal californiano, composto majoritariamente por brancos. O anúncio de suas absolvições ultrajou a comunidade negra da cidade e foi o estopim de um violento tumulto, confrontando a polícia com os cidadãos revoltados. A onda de violência resultou em saques, incêndios, depredação e destruição de estabelecimentos, 53 pessoas morreram e mais de 2.300 foram feridas durante os três dias de revolta.

¹⁴ O artigo pode ser lido no endereço: <http://www.mysistahs.org/features/hiphop.htm>, s/p. Traduzido do original pela autora: Much of the music and many videos specifically transmit, promote, and perpetuate

Muito da música e muitos videoclipes, especificamente, transmitem, promovem e perpetuam imagens negativas das mulheres negras. Todas as mulheres, ainda mais as mulheres negras em particular são vistas na cultura *hip hop* popular como objetos sexuais. Quase todos os videoclipes de *hip hop* que vão ao ar regularmente hoje, mostram muitas mulheres dançando (normalmente cercadas por um ou dois homens) trajando não muito mais que biquínis, com as câmeras focando detalhes de seus corpos. Estas imagens são mostradas junto a letras de conteúdo explícito que comumente contém xingamentos que sugerem que mulheres valem o mesmo que dinheiro, se tanto. Mulheres são descritas como servindo apenas para o sexo por *rappers* que descrevem levar uma vida de cafetão. Em muitas canções populares de *rap* homens glorificam a vida de cafetões, se referem a todas as mulheres como imaginam um cafetão se referiria uma prostituta, e promovem violência contra as mulheres 'desobedientes'.

Kellner (2001) faz uma crítica diagnóstica concluindo que o uso de expressões pejorativas e a diminuição da mulher na música demonstra o sexismo existente dentro (mas não exclusivamente) da comunidade negra. Uma questão preocupante é o quanto deste sexismo tem sido aceito socialmente, uma vez que a música *rap* é hoje o gênero musical mais popular nos EUA, e um dos mais populares no mundo, e a depreciação das mulheres como elemento frequente nas letras é socialmente aceito por grande parte da cultura *hip hop* e da sociedade em geral.

Isto não significa, no entanto, que todas as mulheres, especialmente as mulheres negras e aquelas que participam do movimento *hip hop* aceitem a posição de submissão que o estilo e estética *gangsta* oferecem. Apesar da identificação masculinista desta cultura, as mulheres sempre se fizeram presentes no movimento e na música. Algumas artistas no princípio simplesmente usavam suas músicas para responder ao machismo dos *rappers* homens, mas evoluíram de forma a construir suas

negative images of black women. All women, but mostly black women in particular are seen in popular hip-hop culture as sex objects. Almost every hip-hop video that is regularly run today shows many dancing women (usually surrounding one or two men) wearing not much more than bikinis, with the cameras focusing on their body parts. These images are shown to go along with a lot of the explicit lyrics that commonly contain name calling to suggest that women are not worth anything more than money, if that. Women are described as being only good for sexual relations by rappers who describe their life as being that of a pimp. In many popular rap songs men glorify the life of pimps, refer to all women as they think a pimp would to a prostitute, and promote violence against women for 'disobeying.'

próprias perspectivas nas questões raciais, sexuais, e de classe, colocam Hobson e Bartlow (2008). Algumas artistas identificadas ao *hip hop* têm, inclusive, construído significados mais complexos de sexualidade. Em meados dos anos noventa, uma das mais prestigiadas *rappers* norte-americanas, Queen Latifah, mostrou preocupação com a misoginia e o desrespeito as mulheres que estava sendo propagado pela cultura *hip hop*, e a submissão a que algumas mulheres sujeitavam-se devido a esta influência negativa. Na música *U.N.I.T.Y.*, Latifah clama pela unidade, não apenas entre as mulheres mas entre a comunidade negra, para que haja mais respeito¹⁵. Este é apenas um exemplo de luta contra o machismo vindo de dentro da cultura *hip hop*. Hobson e Bartlow (2008) expressam que, apesar dos exemplos vindos de artistas e eventos realizados nos últimos anos não sejam o suficiente para caracterizar um movimento massivo em favor do respeito e identidade feminina na música, eles ajudam a mostrar como é possível para as mulheres resistir e lutar por seu espaço e direitos em diversas culturas, especialmente em um gênero musical e cultural que se mostra hostis aos ideais feministas.

Fora do movimento *hip hop* existem também críticas ao machismo *rapper*, embora a discussão não seja tão difundida como necessário. Nos EUA processos e tentativas de censura já foram usados como instrumentos para diminuir a obscenidade e violência misógina das letras, porém esta medida não trouxe resultados significativos. A coisificação das mulheres está mais presente do que nunca na cultura *hip hop* e cada vez mais os jovens seguidores desta cultura parecem representar as relações de gênero que vêem nos vídeos e ouvem nas músicas. Muitos *rappers* e membros da comunidade *hip hop* (incluindo mulheres) e alguns acadêmicos tem rebatido as críticas, argumentando que a forma de expressão *rapper* tem sido mal compreendida, e acusando seus detratores de desconhecerem a fundo a cultura e significado do *hip hop*.

Autores como Kellner (2001) e Gilroy (2001) não concordam com alguns defensores do *gangsta rap*, que qualificam os excessos verbais das letras das canções

¹⁵ A cantora também conclama as mulheres negras a não aceitarem serem denominadas “cadelas e putas” (*bitches* e *hoes* em inglês), termos comuns em muitas músicas de *rap* e que se tornaram vocábulos populares dentro e fora das comunidades negras.

como sátiras culturais comuns na expressão negra. Gilroy¹⁶ (2001) critica o paternalismo de pensadores do Atlântico Negro, que escolhem o caminho do inclusivismo étnico absoluto, defendendo os preconceitos professados como parte integrante da cultura negra. Ele defende o *hip hop* como uma forma de expressão cultural que tem contribuído mais para uma formalização estética do que muitas considerações teóricas; e afirma também que dentro do *hip hop* existem artistas que trabalham com elementos característicos como pedagogia, afirmação e brincadeira dentro de uma perspectiva de nacionalismo e internacionalismo afro em concepções autênticas e singulares e que não podem ser classificados no mesmo grupo que os *rappers* violentos e misóginos. Kellner (2001, p.235), é mais moderado, mas coloca em seu diagnóstico sobre o que estes produtos midiáticos representam:

(...) as canções sexistas em si são um índice da profunda hostilidade entre os sexos e da necessidade de reestruturar as relações entre homens e mulheres. Isso não é desculpar o sexismo dessas letras, mas combinar crítica com diagnóstico, na tentativa de discernir o que tais atitudes dizem sobre as realidades sociais contemporâneas e o que precisa ser feito para tratar do problema.

A hostilidade entre os gêneros não se encerra somente como motivo de tais representações culturais, mas também, como consequência, vemos perpetuar-se este confronto. Ora, se não existe comprovação evidencial de que o *gangsta rap* seja um fator provocador de violência contra mulheres, e se tal estilo não pode ser reduzido a uma única mensagem que prega a violência generalizada (RILEY, 2005); podemos, no entanto, inferir que, uma vez que a cultura midiática faz parte da construção das relações de poder, as músicas e vídeos que descrevem e justificam estupros e assassinatos de mulheres, que as tratam como propriedades e maculam a

¹⁶ O autor refere-se especialmente a Henry Louis Gates Jr., importante acadêmico e crítico cultural da América Negra, que se manifestou em defesa do grupo de *rap 2 Live Crew* quando da denúncia de suas músicas por obscenidade.

identidade e as conquistas femininas, certamente também não ajudam a diminuir as tensões entre os sexos¹⁷.

Modificar as relações inter-gêneros para que a violência contra as mulheres tenha fim também na mídia e na forma representativa da cultura *hip hop* é um ponto que deve ser prioritário. A origem do *rap* está em concordância com a colocação de Gilroy (2001, p.93) que fala do “compromisso consistente da música negra com a idéia de um futuro melhor”, e muitos artistas ainda assumem este papel, de educar e informar a comunidade (em especial a comunidade negra), e esta pode ser uma importante arma na mudança de valores que serão representados e/ou aceitos pela sociedade.

1.1.2 O *Hip Hop* no Brasil

Desde o jongo cantado pelos escravos, passando pelo samba, choro e axé *music* a música brasileira está intrinsecamente ligada à cultura negra. É importante que, apesar de não marcar uma união, explicita uma comunalidade entre a cultura afro-brasileira e a totalidade do Atlântico Negro. O *rap* e o *hip hop* são exemplos contemporâneos desta relação entre identidade negra e musicalidade.

O *rap* de uma forma geral, e o *rap* brasileiro de maneira especial frente ao *rap* internacional, podem refletir o pensamento de Gilroy (2001) citado anteriormente sobre o compromisso da música negra com o ideal de futuro melhor. Dentro da comunidade *hip hop*, o *rap* é considerado como um veículo de informação da população da periferia. Embora os temas abordados pelos *rappers* não tenham necessariamente

¹⁷O *gangsta rap* seria a voz contemporânea de celebração de uma “cultura de estupro” discute Armstrong (2001), através de autores como bell hooks. Armstrong cita um episódio em que o *National Political Congress of Black Women* organizou um protesto em frente a um estabelecimento que vendia álbuns de *gangsta rap* em que entre os cartazes das manifestantes, lia-se “*gangsta rap* é estupro”.

uma mensagem otimista, no centro de suas preocupações está a luta por uma sociedade mais justa.

O *hip hop* surgiu no Brasil no começo da década de 1980 através do *break dancing* com os *b-boys*, como ficaram conhecidos os dançarinos de rua. Não houve um local exato do surgimento do *hip hop* no Brasil, mas foi em São Paulo que esta cultura mais se desenvolveu, um dos canais responsáveis pela popularização do *rap* na capital paulista foram os bailes *Black*.

Na década seguinte o *rap* começou a tomar espaço nas rádios brasileiras. Apesar do *rap* feito no Brasil não ter um status de *mainstream* como o *rap* norte americano, foi durante os anos 90 que se firmaram alguns dos principais artistas brasileiros do gênero como Thaíde, DJ Hum, Racionais MCs, Pavilhão 9, Planet Hemp e Gabriel, O Pensador.

O *rap* e o *hip hop* foram incorporados no Brasil de maneira semelhante ao que aconteceu com o *funk*. A origem do *funk* carioca também são os bailes *Black* da periferia, onde nos anos 70 a *soul music* e o *funk* americano (que tem um teor bastante diferente do brasileiro) faziam sucesso, a partir daí os MCs e DJs do *funk* começaram a introduzir suas próprias letras por cima do som importado.

As semelhanças entre os dois estilos não estão apenas na origem norte americana e no surgimento no Brasil através das periferias, as duas culturas trazem consigo o estigma da violência. Herschmann destaca como as duas culturas são colocadas como “perigosas” aos olhos do Estado:

O *funk* é considerado perigoso por produzir uma conduta inconsequente que glorifica a delinquência, e o *hip hop* é considerado perigoso por sua postura radical e hiperpolitizada, por reproduzir um discurso que incita o racismo, intolerância e revolta violenta das minorias (HERSCHMANN, 2000, p.92).

Durante muito tempo este “medo” foi fomentado pela mídia que comparava o *hip hop* brasileiro ao gangsterismo pelo qual ficou marcado o *hip hop* norte americano, ainda que esta não seja uma faceta relevante do *rap* brasileiro, o *funk* ficou marcado no início da década de 90 por um suposto envolvimento com a criminalidade e o “arrastão” ocorrido nas praias cariocas em outubro de 1992 (YÚDICE, 2004).

Apesar destas semelhanças, as culturas *hip hop* e *funk* tem diferenças fundamentais. A principal está no comprometimento social, o *rap* brasileiro apesar de não ser ligado diretamente ao movimento negro, nem a movimentos políticos não está completamente separado dele. No *rap* brasileiro ainda predomina muito a defesa dos direitos das minorias, o *rap* é visto como “porta-voz da verdade social”. De acordo com Herschmann (2000), o “movimento” *hip hop* propõe, em determinados grupos, um engajamento e um código de postura rígido, se mostrando contra drogas, bebidas e a livre sexualidade.

Dentro do *hip hop* é comum que os funkeiros sejam considerados alienados. Suas músicas trazem uma comicidade ausente no *rap* e com frequência tem um teor altamente sexualizado. Neste sentido pensamos ser possível fazer um paralelo entre o *funk* produzido no Brasil e o *gangsta’ rap*. Apesar de terem origens diferentes – o *funk* brasileiro veio da *soul music* e do *funk* americano e o *gangsta’ rap* é um subgênero do *rap* nos EUA – os dois estilos tem temáticas semelhantes. Como os *rappers* brasileiros rejeitaram o “gangsterismo”, o escape para esta temática de hipersexualização e a exaltação da violência na música nacional se deu no *funk* que aceita de forma mais natural divisões e diferentes temas.

No Brasil, como nos EUA, o espaço para a mulher no *rap* é limitado. A não existência de uma hipersexualização não facilita o caminho das *rappers* mulheres, de fato existe mais espaço para as artistas mulheres no *funk* do que no *rap*. Embora isso não seja admitido, há um machismo velado no universo *hip hop*. Matsunaga (2006) mostra como este machismo pode ser relativizado pelos *rappers* homens, separando as mulheres em dois grandes grupos, as “vadias” (“*bitches*”) e as companheiras, aliadas.

Com o crescimento do pensamento feminista entre algumas mulheres do *hip hop*, estas lutam para marcar seu território, mas encontram dificuldades uma vez que o “movimento” *hip hop* é estruturado a partir de uma ordem sexista e patriarcal (MATSUNAGA, 2006).

Tentando evitar o estigma negativo, ou seja, para não serem classificadas como “vadias”, muitas mulheres no *rap* assumem um estilo de vestimenta similar ao masculino, evitando se remeter de qualquer forma ao erotismo (HERSCHMANN, 2000). A aparência é um fator importante no *hip hop*, pois é uma fonte de identificação. No *rap* brasileiro, existiu uma forte contra-corrente “Enquanto outros estilos e a mídia despem as mulheres, o *Hip Hop* veste. As mulheres do *rap* escondem o corpo e mostram sua competência através da voz.” (LIMA, 2005, p. 97). Existem *rappers* mulheres que optam por trajar-se de forma mais feminina, mas precisam assumir uma postura séria para serem respeitadas no meio.

Para Novaes (2002) um dos motivos do *rap* estar mais relacionado ao universo masculino do que ao feminino está no espaço físico que é destinado a cultura *hip hop*, em sua relação como sendo uma “cultura da rua”. A rua, devido ao perigo que pode representar às mulheres, seria espaço dos homens, o mundo da mulher seria outro. As mulheres que conquistam esse espaço dentro do *hip hop* são merecidamente consideradas por todos no “movimento” como guerreiras.

O *rap* feminino encontra obstáculos de diversas formas, tanto pela conquista da liberdade para entrar no *hip hop* – Lima (2005) coloca que muitas mulheres encontram resistência das famílias ao entrarem no *rap* – como na conquista de espaço dentro da cultura que é armada de forma patriarcal e ainda observa com desconfiança os valores femininos.

1.2 O BRASIL NO ATLÂNTICO NEGRO

A identidade e classificação racial no Brasil e América Latina, em geral, são de certa forma mais complexas do que nas demais regiões da diáspora negra. A negritude em si, conforme veremos, é definida por um instável grupo de elementos sociais variáveis e mediados por discursos de diversas origens, numa espécie de *continuum* de cor (VIEIRA, 2008; SANSONE, 2003;). Segundo este último autor, é comum a flutuação entre diferentes identidades dependendo do contexto em questão, lazer, trabalho, família, etc. Esta mobilidade identitária encontra reflexo na teoria de Hall (2005) sobre as identidades na pós-modernidade¹⁸ em que o sujeito assume identidades diferentes em momentos diferentes, o “eu” eternamente se desloca conforme a ocasião necessita.

Tomando como paradigma a tradição estado-unidense de relações étnicas, é notável a diferença desta para a situação brasileira. Enquanto nos EUA a segregação entre as etnias foi uma regra até meados do século XX, com leis impedindo a miscigenação¹⁹, no Brasil a mistura de raças é um elemento marcante da cultura e identidade nacional. O branqueamento da sociedade brasileira foi considerado um fator importante para a modernização do país pós-escravatura pelas elites. Esta idéia baseava-se no ideário presente desde a época colonial da inferioridade biológica dos traços africanos, e a percepção que esta inferioridade poderia ser superada através de um branqueamento físico (VIEIRA, 2008). Para alcançar tal objetivo, serviu-se de fatores como a forte política de imigração européia. Não foi, contudo, a entrada de novos povos europeus na miscigenação do povo brasileiro que criou a ideologia do

¹⁸ Ao falarmos sobre negritude, e no conjunto deste trabalho utilizaremos o conceito de pós-modernidade para situar o atual momento cultural da sociedade.

¹⁹ Apesar desta proibição já ter sido dissolvida previamente em muitos estados, apenas em 1967 a Suprema Corte dos Estados Unidos banuiu qualquer proibição legal ao casamento inter-étnico, considerando as leis anti-miscigenação inconstitucionais.

branqueamento. É profundamente arraigada no sentimento e cultura nacional a equação que liga *status* racial elevado com a raça branca (HOFBAUER, 2003). Nos EUA o modelo que rege o pertencimento racial é a *one drop rule*, que condiciona que, para ser considerado não-branco o indivíduo necessita apenas possuir um ancestral não-branco. As contradições que formam a caracterização racial brasileira impedem que tal modelo seja utilizado, mas a obsessão pelo branqueamento como noção de *status* e estética trazem indefinição ao reconhecimento racial. Não é a toa que uma das maiores bandeiras do movimento negro é a auto-afirmação da identidade negra.

O critério oficial empregado no Brasil para o pertencimento racial é a auto-classificação, tendo o cidadão a escolha entre cinco opções dadas pelo IBGE (amarela, branca, indígena, parda, preta). Em levantamento oficial (IBGE, 2006), 49,5% da população brasileira declara-se preta ou parda. Estes números, entretanto são muito contestados, uma vez que a auto-percepção nem sempre corresponde a percepção geral. Em pesquisa do grupo Datafolha, publicada no jornal *Folha de São Paulo* (2008) sobre a percepção racial do brasileiro, os entrevistados foram questionados sobre que cor atribuíam a onze personalidades dos campos político, artístico e esportivo. Podemos retirar alguns exemplos de tal pesquisa para ilustrar a classificação racial no país, como o do jogador de futebol Ronaldo Nazário, que se identifica como branco, mas foi categorizado por 64% dos entrevistados como afro-descendente (pardo ou preto). A atriz Camila Pitanga, filha de pai negro e mãe branca quando perguntada sobre sua identidade racial, diz-se negra, porém somente 27% dos entrevistados a classificam desta forma, enquanto 36% percebem a atriz como sendo parda.

Na mesma pesquisa o presidente Luís Inácio Lula da Silva foi classificado por 42% dos entrevistados como pardo, 4% o consideraram preto, enquanto 45% vêem o presidente como um homem branco. Em contrapartida o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, de tez mais escura do que seu sucessor, foi considerado pelos entrevistados 70% branco e apenas 17% pardo. Com base nos dados trazidos pela pesquisa do Datafolha, vemos quantas questões podem ser levantadas sobre a percepção racial do brasileiro. Existem muitas variações possíveis mesmo entre figuras

proeminentes na sociedade nacional, dependendo de fatores diversos. Conforme Vieira (2008) a verdadeira classificação racial nacional é constituída de três variáveis, cor/ fenótipo, classe social e identidade cultural/étnica. No caso do presidente Lula, podemos inferir que sua origem social e identificação com as classes populares são sinais de maior negritude aos olhos da população do que o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, que sempre pertenceu às camadas sociais da elite e é identificado como intelectual, posição pouco relacionada aos negros, estereotipicamente. Esta leitura faz sentido e pode ser ancorada dentro de um ideal de negritude, reforçado por múltiplas vozes que buscam interpretar a cultura e identidade afro-brasileira (tais como acadêmicos, mídia e cultura popular e também o movimento negro) que coloca que:

(...) os afro-brasileiros tem sido vistos como sendo mais puros, mais pobres, mais voltados à religião e mais homogêneos do que eles vêem a si mesmos. Assim a sofisticação intelectual tem sido vista como quase antitética ao "ser negro", ou como corruptor de uma hipotética essência da negritude. (SANSONE, 2003, p.261).

Vieira (2008) corrobora o ponto de vista bastante difundido de que o racialismo no Brasil é baseado na aparência e não em ancestralidade, característica de sociedades onde as raças são grupos fechados, estanques. Desta forma, para o autor: "O branqueamento tornou-se parte integrante da maneira como a raça é percebida e confundida com o termo cor. Por isso uma pessoa pode dizer 'minha raça é branca, mas minha cor morena'" (2008, p.185). Essa distorção facilita o aparecimento de termos peculiares para descrição da cor, como "cor de jambo", "cor de formiga", "sará", entre outros. Sansone (2003) em pesquisa sobre a auto-percepção étnica em comunidades de classe baixa e média baixa na Bahia, encontrou a utilização de 36 termos distintos para classificar a cor da pele (em um total de 1024 entrevistados), embora 91% dos entrevistados tenham feito uso de apenas oito termos. Os 36 vocábulos encontrados na pesquisa são, entretanto, bastante inferiores aos 99 relacionados pelo autor numa lista prévia de códigos raciais.

Um dos resultados desta pesquisa mostra que o uso do léxico “negro” – no lugar de termos como “preto”, “moreno”, etc. – é crescente, especialmente entre os jovens com maior escolaridade, este termo demonstra uma auto-identificação de orgulho. A diminuição do uso de uma variedade de termos, muitos deles imprecisos para identificação racial, e o progressivo aumento da auto-afirmação como negros é um fator que testemunha à diminuição do racismo. Preconceito não apenas do branco para com o negro, mas do afro-descendente com sua própria aceitação étnica.

Dentro das características fenotípicas, talvez a mais importante das variáveis acima mencionadas, quatro traços compõe os parâmetros de classificação racial observados no cotidiano brasileiro. São eles, por ordem de importância: cor da pele, cabelo, nariz e lábios (VIEIRA, 2008). Podemos perceber que estes parâmetros são extremamente flutuantes, a própria auto-afirmação é dependente de fatores diversos, uma pessoa pode identificar-se ou não como negra dependendo da situação.

Passemos então a outro ponto importante na caracterização da identidade negra no Brasil, o aumento da aceitação da expressão cultural negra pela mídia e sociedade. Com o fim da ditadura militar e a redemocratização, em meados dos anos oitenta, cada vez mais a imagem de brasilidade, especialmente em esferas como a do lazer, é relacionada ao afro-descendente (SANSONE, 2003). A cultura negra praticada no Brasil de hoje tem adotado formas diferentes daquelas normalmente apontadas como símbolos da negritude no país. Se as religiões afro-brasileiras já foram tidas como espaço vital da vivência da identidade africana, hoje em dia, especialmente entre os jovens, a inclusão na modernidade e o consumo de ícones negros de contemporaneidade tomaram este espaço. Com a globalização cultural e aumento significativo da influência da mídia nos modelos e comportamentos da sociedade, símbolos, que um dia foram representações locais de identidade, transformaram-se em marcas globais (SANSONE, 2003). Os jovens brasileiros têm adotado como forma de expressar sua identidade étnica representações transnacionais. Estas, originárias principalmente do eixo anglo-falante do Atlântico Negro, Estados Unidos, Inglaterra e Jamaica.

Estilos, atitudes e vestimenta que acompanham gêneros musicais, tal como o *funk*, o *hip hop*, a *soul music* e o *reggae*, ganharam imagens e, por vezes, interpretações próprias no país. Para Sansone (2003) foi através da música norte-americana que o visual afro chegou à Bahia e ao país nos anos sessenta. O Brasil não é considerado um centro de distribuição da cultura negra e, apesar da identificação de Salvador como “Roma Negra”, devido à marcante influência da cultura africana na cidade, esta nunca pôde ser colocada entre as capitais da cultura negra. O Brasil é muito mais um mercado receptor deste tipo de produto cultural, do que um mercado que exporte tendências²⁰. Dentro da cultura de ascendência afro, é cada vez mais visível a influência dos ícones negros de outros circuitos culturais no país.

Os objetos vindos do estrangeiro associam-se marcadamente com a inclusão destes jovens brasileiros na negritude moderna. O consumo de produtos de beleza ou cuidado com os cabelos, específicos para afro-descendentes tomaram parte na assimilação dos estilos estrangeiros. É comum no país que produtos vindos do exterior tenham maior *status* e popularidade. Isso pode ser reflexo, em grande parte, ao fato de que no Brasil o negro não seja visto como um consumidor ostensivo. No país a negritude ainda é bastante associada à pobreza:

O Brasil importa objetos e artigos culturais negros dotados de uma aura de modernidade – ou melhor, uma reinterpretação negra da modernidade – e exporta objetos e produtos culturais negros dotados de uma aura de tradição (...). Assim, embora o Brasil funcione como um importante produtor de ritmos e danças rotulados de música internacional, o número relativamente pequeno, mas crescente de negros brasileiros de classe média costuma buscar inspiração nos negros norte-americanos. (SANSONE, 2003, p.127-128)

É importante ressaltar que o Brasil encontra-se na periferia em termos de influência no Atlântico Negro, o centro deste sistema de produção cultural se encontra, como falamos, nos grandes conglomerados urbanos da Europa (Londres, Paris ou

²⁰ Hoje os produtos culturais brasileiros negros que mais ganham espaço no exterior são aqueles provenientes da música e normalmente classificados como *world music*, e não mais objetos relacionados às religiões afro ou a capoeira.

Amsterdã) e Estados Unidos, além das claras influências do movimento *rastafári* originário da Jamaica.

A mídia também teve um importante papel popularizando símbolos da moderna negritude norte-americana para o país, importando filmes e seriados com temática negra na programação das televisões nacionais. Um grande impulso neste sentido foi dado a partir da popularização das videolocadoras e com a televisão a cabo. Além da música e de toda parafernália de estilo e atitude que cada gênero musical do Atlântico Negro traz consigo, que na continuidade deste trabalho especificaremos refletindo o movimento *hip hop* no país, outros movimentos e meios foram também veículos de imagens da nova negritude, como o movimento *Black Power*, e seus lemas que procuram reproduzir auto-estima: “*black is beautiful*” (“negro é belo”), ou, o mais recente, “100% Negro”. O fluxo de formas artísticas, ativistas e até indivíduos que trazem experiências culturais estrangeiras para dentro do país, embora não seja o suficiente para formar um intercâmbio balanceado, tem sido também bastante importante por trazer novas formas e, num nível bem menor, mas existente, exportar também símbolos e formas culturais negras.

Na produção midiática nacional ainda encontra-se resistência a representar o negro como figura atual, é comum que o negro brasileiro seja colocado como símbolo de tradição, enquanto as representações de contemporaneidade sejam internacionalizadas. A “Roma Negra” baiana, com sua contribuição profunda a construção de um ideal de identificação africana pode ainda servir como inspiração para muitos grupos jovens negros. Porém a nova cultura afro-brasileira está muito mais voltada a objetos que a insiram no contemporâneo, e ao consumo, a uma tradição de orientação norte-americana e européia, do que a uma orientação direta com o continente africano²¹.

²¹ De acordo com Sansone, existe, na realidade, uma busca variada por lugares de inspiração, dependendo de diferentes grupos, por exemplo “A África é uma referência para alguns intelectuais e ativistas negros, bem como para um grupo seletivo de terreiros de candomblé; os EUA são uma referência dos negros da nova classe média e de um grupo de ativistas que buscam um modelo para a política de identidade e para as comunidades negras estruturadas; e a Jamaica, muitas vezes

Ao adotar estas novas formas de representação e especialmente este estilo de atuação contemporânea, os jovens afro-brasileiros assumem-se como modelos de seu discurso. Mesmo sem formarem um grupo coeso com determinações específicas, os afro-brasileiros percebem sua cultura com distinção. Para esta parcela, que não se sente representada pelas formas tradicionalmente brasileiras de negritude, recorrer à modelos estrangeiros serve como maneira de adotar também sua forma peculiar de discurso, suas representações específicas.

A mídia nacional tem apresentado nas últimas décadas um esforço no sentido de mudar esta disposição ultrapassada que visa identificar os negros somente com o histórico e o tradicional. É o caso da revista *Raça Brasil*, publicação voltada para os afro-brasileiros criada em 1996. De acordo com Santos (2004), a revista passou por duas fases desde sua criação. Na primeira fase (situada pelo autor entre os anos de 1996 até 2001) o foco eram as relações étnicas, a cultura e a auto-estima do afro-brasileiro, sendo apresentadas muitas matérias sobre personagens negros importantes na história, no Brasil e no exterior, trazendo modelos de vida. São também notáveis denúncias de racismo e a discussão da situação do negro no país. Na segunda fase, tendo constatado que 63% de seu público leitor é composto por mulheres, a revista passou a focar mais o público feminino e a assemelhar-se com revistas tradicionalmente voltadas a este grupo, tratando sobre moda, beleza e personalidades. Aborda ainda questões pertinentes aos direitos dos afro-brasileiros, mas está mais voltada à visibilidade e a tentativa de oferecer uma imagem positiva e atualizada do negro.

A revista abre caminho para a publicidade de produtos voltados a esta etnia, principalmente para o cuidado com cabelo e beleza. Na realidade a maioria dos modernos produtos para consumo, identificados como étnicos, estão no campo da moda e cuidados com o corpo (SANSONE, 2003). Itens de identificação geral, isto é produtos que não são destinados a um grupo em especial, são apresentados ao público

verbalizada como 'reggae', ou simplesmente como 'Bob Marley' é a referência para um grupo crescente de jovens da classe baixa" (2003, pp.129-130).

negro, reconhecendo este grupo como consumidores em potencial. Isto coloca também em xeque o mito de que a publicidade voltada ao negro, ou produtos específicos para esta etnia, não trariam resultados comerciais (SANTOS, 2007).

Sem exercer juízo sobre o papel social das revistas femininas, podemos inferir que esta mudança editorial contribui para a colocação do negro na sociedade contemporânea, pois busca estabelecer uma identidade voltada aos símbolos atuais e insere o negro na sociedade de consumo. A publicação procura, de certa forma, buscar a cultura negra do passado, desmistificando-a e incluindo-a no presente (SANTOS, 2004, p. 99):

Foram suprimidos os elementos gráficos que caracterizavam a cultura africana na primeira fase. Sua aparência estética é mais *clean*, semelhante a outras revistas de moda e beleza (...). Os símbolos religiosos e de entidade que remetiam à cultura africana desapareceram da revista.

Desde então a *Revista Raça*, que era publicada pela Editora Símbolo, passou para a Editora Escala e é classificada na página da *web*²² da editora como uma revista de comportamento, e descrita por seus editores da seguinte forma (grifo nosso):

Primeira revista voltada aos negros brasileiros, RAÇA BRASIL traz matérias de cultura, beleza, moda, comportamento, gente e notícias sobre a comunidade. Raça Brasil abre espaço aos negros, valorizando sua cultura e sua história. Os leitores de Raça Brasil têm orgulho de sua revista. *Já conquistaram um alto poder de consumo, são exigentes, sempre querendo o melhor.*

Podemos ver que a perspectiva do consumo sobrepõe-se a um trabalho de formação da consciência negra enquanto minoria. A revista coloca-se voltada aos membros da comunidade afro-brasileira que já possuem consciência de grupo e também pertencentes às camadas mais abastadas da sociedade. O sucesso editorial

²² <http://www.assineescala.com.br/index.asp>

da *Revista Raça*, que em 2009 completou 13 anos de existência, prova que existe no país espaço para os negros como mercado consumidor, não somente de produtos industrializados, mas como consumidores de produtos midiáticos.

Ainda sobre a relação da mídia brasileira com a negritude, é importante colocarmos alguns pontos gerais sobre o tratamento que os meios de comunicação dão a questão étnica. Liv Sovik (2005) propõe a utilidade da branquitude como ponto de referência para o estudo da comunicação, afinal mais do que uma questão genética, no Brasil ser branco ou negro é uma questão de imagem, e assim a branquitude ainda é o ideal estético na nossa mídia e o projeto para o país. De acordo com Sodré (1999) a mídia de massa desempenha um papel estratégico na continuidade de uma sociedade racialmente desigual. Ao agir como porta-voz do pensamento da elite que procura manter o negro em posição desigual, os meios de comunicação massiva reproduzem e alimentam este pensamento.

Sodré (1999) identifica quatro formas em que o racismo midiático se manifesta: 1) através da negação da existência do racismo, exceto em casos explícitos de preconceito, ou conflitos raciais; 2) apagamento de aspectos e exemplos positivos da cultura negra, ignorando ou “embranquecendo” as contribuições desta etnia ao país; 3) estigmatização da cor escura da pele, atribuindo a esta identidades ou características que não estão de acordo com a realidade da maioria; e 4) criação de um estado de indiferença entre os profissionais da mídia permitindo que exista uma supressão da realidade étnica em prol de interesses econômicos comerciais.

Apesar da histórica negligência da mídia para com os afro-descendentes, pretendemos, ainda neste trabalho mostrar os avanços nas representações do negro e de suas culturas nos meios de comunicação, focando-nos especialmente na televisão e nas séries que tem trazido diferentes aspectos das culturas afro-brasileiras.

Em uma pesquisa em comunidades de classe baixa e média baixa na Bahia, Sansone (2003) traz resultados expressivos para o estudo da formação de uma nova identidade negra no país. Apesar de possuírem maior escolaridade do que seus

pais, a geração mais jovem (de 15 a 25 anos) possui uma relação conflitiva com sua posição social, uma vez que lhes faltam as habilidades específicas que as gerações anteriores possuíam para ocupar determinados postos de trabalho (postos que seus pais ocupam hoje). Por outro lado são também incapazes de concorrer com jovens de classes mais altas por empregos mais qualificados (SANSONE, 2003, p.53):

Na geração anterior, o ingresso nessas ocupações era muito mais fácil. Isso leva a uma situação em que os pais ficam convencidos de que seus filhos têm instrução suficiente para encontrar empregos adequados, enquanto os filhos sentem uma profunda frustração com o fato de sua vida não atender a suas expectativas. Além de provocar conflitos domésticos, a dificuldade de encontrar bons empregos desestimula os jovens, a longo prazo, de se dedicarem a estudos mais prolongados e difíceis.

Analisando os dados obtidos, o autor descobre que, na atualidade “estar desempregado” não é mais um estigma para estes jovens e assim, eles preferem o desemprego a uma ocupação não qualificada ou mal-remunerada. Ao contrário das gerações anteriores que tratavam os “biscates” como profissão, os jovens vêem no emprego informal apenas uma ocupação intermediária até encontrarem um emprego apropriado. Muitos dos que exercem ocupações consideradas de baixo *status* (como empregados domésticos, por exemplo), tem vergonha das mesmas, preferindo dizerem-se desempregados. Podemos perceber, de certa forma, que estes jovens vêem e participam da abertura maior que é dada aos negros na sociedade hoje em dia. Em geral eles se apresentam menos subalternos que seus pais, e vêem o respeito que seus pais demonstravam ante aos ricos e brancos como uma perda da dignidade (SANSONE, 2003).

Entretanto, apesar da melhoria na auto-percepção (conforme revelada no estudo de Sansone), e do reconhecimento de elementos da cultura negra como forma de identificação, não foram dados a estes jovens ferramentas para ascensão na sociedade ou adequação de suas novas expectativas à realidade social. Apesar de se

verem de forma positiva ainda não há igualdade social que os permita enfrentar a competição no mercado de trabalho.

Em resposta a esta competição desigual – ou ao menos como instrumento que visa diminuir a situação de desigualdade – é crescente a criação de políticas de inclusão através de cotas raciais pelo governo. Em 2009 foi aprovado, após 10 anos de tramitação na Câmara dos Deputados, o Estatuto da Igualdade Racial, que apresenta algumas propostas que buscam diminuir as deformidades sociais que os indivíduos negros enfrentam²³. As chamadas ações afirmativas já foram estabelecidas em muitos países onde as práticas sociais impediam grupos minoritários da realização de direitos individuais (SCOTT, 2005). No Brasil a política de cotas tem gerado grandes controvérsias, especialmente na reserva de vagas em universidades públicas, sob o argumento principal de que a reserva de cotas seria em si uma discriminação, racializando a sociedade, conforme Maggie e Fry (2004, p.77):

Mas quando cotas raciais se tornam política de Estado, determinando a distribuição de bens e serviços públicos, ninguém escapa à obrigação de se submeter à classificação racial bipolar. O impacto sobre a sociedade como um todo não pode ser subestimado, portanto.

Todavia, para Scott “A ação afirmativa tem como premissa o indivíduo abstrato e a ficção de sua universalidade” (2005, p. 24). Transferindo esta afirmação para o contexto social nacional, podemos inferir que a existência das cotas não poderia racializar a sociedade, uma vez que esta já é racializada. Conforme vimos anteriormente, a classificação racial brasileira possui muitas contradições, porém as práticas sociais determinam com facilidade a diferença entre as raças.

²³ O estatuto foi aprovado em 9 de Setembro, e entre as medidas estabelecidas pelo Estatuto da Igualdade Racial estão a reserva de 10% das candidaturas dos partidos políticos para afro-descendentes, a integração no currículo escolar de disciplina de história da África e do negro no Brasil, e a promessa de incentivos fiscais a empresas, com mais de 20 funcionários que contratarem ao menos 20% de negros. Alguns dos principais pontos propostos, como a regularização de terras para remanescentes de quilombos e a instalação de cotas na televisão foram retirados do texto original da proposta.

No projeto original do Estatuto da Igualdade Racial havia a criação de cotas para negros nos programas de televisão e na publicidade, esta medida também causou polêmica por haver a compreensão de que uma lei neste sentido poderia restringir a liberdade artística. O novelista Aguinaldo Silva defende que a mudança na representação da realidade étnica brasileira só pode acontecer a partir das mudanças na própria sociedade (SOVIK, 2005), em um movimento de fora para dentro da televisão e não o contrário.

Por fim, resta dizer que a identidade e cultura negras, tanto no Brasil, como no entorno do Atlântico Negro levantam ainda muitas questões. Neste texto pretendemos realizar uma sintética apresentação, via autores reconhecidamente vinculados ao tema (especialmente Paul Gilroy, Stuart Hall, Lívio Sansone), com respeito a alguns pontos essenciais da etnia negra. A partir da visão geral da unificação e das diferenças entre os grupos negros, podemos perceber que se não é possível falar de uma cultura negra unificada por todos os pólos do Atlântico Negro, existem sim alguns pontos semelhantes, poderíamos dizer, alguns traços comuns. Como a cultura de resistência assinalada por Gilroy (2001, 2007), e os três pontos indicados por Hall: estilo, música e corpo. Traços estes que podem ser encontrados na identidade negra brasileira que apresenta características peculiares, e se encontra em franca e constante transformação e agregação.

Os afro-brasileiros, hoje, vêm sua negritude de forma diferente àquela dos conceitos tradicionais de cultura africana no país. Enquanto a posição oficial da cultura negra brasileira diz respeito a ícones clássicos, uma mistura de misticismo e primitivismo, originários da pureza africana, a juventude negra – cada vez mais consciente de sua etnia – assim como a nova classe média negra, tem adotado símbolos que consideram mais apropriados ao século XXI. Se identificam com os negros norte-americanos, transformados em ícones da raça, pela valorização de suas conquistas e seu estilo, exuberante em tecnologia e modernidade. Velhos conceitos sobre o que é ser negro e qual a posição do negro na sociedade estão em disputa e a diversidade das últimas décadas já pode ser percebida na consciência das novas

gerações afro-brasileiras, embora seu espaço ainda precise ser conquistado na sociedade.

2 O FEMININO E RELAÇÕES DE GÊNERO

A identidade de gênero e as relações entre eles fazem parte do percurso que devemos percorrer para a compreensão de nosso objeto de pesquisa. Neste capítulo observaremos a construção e as características das relações entre gêneros, e posteriormente entraremos na identidade das mulheres negras e como estas articulam negritude e feminilidade em conjunto.

2.1 A MULHER: CONSTRUÇÃO E RELAÇÕES DE GÊNERO

Antes de entrarmos na questão da identidade da mulher negra, é necessário determo-nos na questão do gênero, particularmente do feminino e da mulher na sociedade. A situação da mulher gera discussões e contradições permanentes, uma vez que existem enormes disparidades nas conquistas e na situação feminina entre classes sociais, regiões, países e culturas diferentes. Um ponto importante a se destacar são as diferenças fundamentais entre as representações do preconceito contra o negro, e o preconceito contra a mulher.

O racismo existe com força tanto econômica quanto cultural na sociedade brasileira, o preconceito de cor, entretanto, possui um grau de interdição muito mais elevado do que o preconceito de gênero. O que queremos dizer é que enquanto o preconceito contra os negros é velado (característica frisada constantemente pelo

próprio movimento negro) e severamente criticado, o preconceito contra as mulheres (e o preconceito de gênero, em sua totalidade) é, ao contrário, muito mais explícito e aceito socialmente, muitas vezes sendo considerado normal ou salutar. Mais do que os papéis étnicos, os papéis de gênero estão ainda mais arraigados na estrutura na qual as diversas sociedades ao redor do mundo se sustentam. Mesmo com a considerável visibilidade e progresso que a situação da mulher teve no último século, a mudança nestes papéis de gênero é pequena, levando em consideração as reivindicações feministas.

Vamos no entanto, neste momento, nos centrar brevemente nas condições e características das relações entre gêneros, relações de poder que circulam e moldam a sociedade, para tanto consideraremos as teorias de autoras como Michele Ferrand (2005) e Joan Scott (1996). Consideraremos também alguns mitos relativos a antropologia da mulher conforme colocados por Claudia Fonseca (2008), e por fim veremos as mudanças de percepção que levaram o feminismo da busca pela igualdade à celebração da diferença (COLLING, 2004; FONSECA, 2008). Pretendemos também posicionar, brevemente a mulher na cultura midiática televisiva, observando os conceitos de Angela McRobbie (2006) sobre pós-feminismo na cultura popular, em relação à representação da mulher na televisão brasileira.

Para Fonseca (2008) a história, ou antropologia da mulher, é permeada por mitos frequentemente tomados como fatos, porém “longe de refletir qualquer fator histórico real, revelam os valores dos que as promovem e abraçam” (p.77). A autora fala sobre dois mitos que se destacam na discussão sobre o posicionamento histórico e social feminino, primeiramente o mito do matriarcado. Mito este reforçado pela ideia de que em tempos passados a mulher teria sido dominante e líder em diversas sociedades, porém teria sofrido uma “queda” que remete a perda do poder que uma vez possuiu. O segundo dos mitos considerado por Fonseca é o mito do eterno feminino, que seria a existência de um fator transcendente à cultura, sociedade, história, etc., que justificaria a posição de inferioridade feminina frente ao homem. Um fator pertencente à

natureza biológica da mulher e que explicaria o caráter das relações de gênero através do tempo e espaço.

Ainda que muitas vezes utilizados com boas intenções, estes mitos contam, na verdade, histórias de submissão e estereotipificação. Longe de ser um argumento feminista, como muitas vezes é destacado, o primeiro mito serve de fato como justificativa para a dominação masculina, pois pode levar a conclusão de que o poder nas mãos femininas não deu certo. Sem evidências que suportem o mito do matriarcado, alguns autores argumentam ter sido esta uma construção antropológica da modernidade (PERROT e FARGE, *apud* COLLING, 2004). O segundo mito é uma tentativa de homogeneizar a identidade feminina, tomar um grupo que consiste em metade da população mundial e prendê-lo todo aos mesmos paradigmas e capacidades, limitados por um suposto obstáculo concreto, o corpo feminino.

Estes dois mitos, na realidade, servem como justificativas para a inferiorização feminina, pela naturalização da posição secundária da mulher, como evolução normal das sociedades, pois já teria sido mostrado que a mulher não tem as características fundamentalmente necessárias para ocupar posição de destaque socialmente.

Mitos à parte, o fato é que para o conhecimento da história, especialmente a história ocidental, a mulher jamais esteve em posição de superioridade social. A formação da sociedade patriarcal-monogâmica no ocidente remonta a antiguidade clássica, quando a colocação da mulher no domínio das tarefas domésticas começa a ser creditado a vontade dos deuses. A mulher é amplamente relegada às tarefas do lar, tendo seus horizontes e educação fortemente restritos e limitados, sendo assim substancialmente “imbecilizada” (FAVARO, 2002). Nas sociedades europeias clássicas foi durante este período que se cristalizou a monogamia conjugal como forma básica da formação familiar, desta forma, explica Favaro, assegurava-se a submissão e fidelidade da mulher, assim como a paternidade dos filhos. Strey (2004, p.130) coloca que foi construída uma falsa idealização de cunho fortemente misógino que “assume que a civilização só foi possível através de forte repressão e controle da sexualidade feminina,

o que tem sido uma constante em toda história humana, sendo que esse modelo foi transmitido de geração em geração até os nossos dias.”

Influência da Igreja Católica na sociedade e cultura medieval ampliaram a importância do casamento e da repressão da figura feminina, a sexualidade foi materializada como maior fraqueza da mulher e fonte de eterna necessidade de controle, para Favaro (2002, pp.42-43):

Se o casamento garantia a estabilidade das relações determinadas pelo sexo masculino é porque no cerne da moral cristã já estava há séculos desenvolvida uma aguda desconfiança em relação à mulher e ao prazer: a mulher – um ser frágil, apêndice e reflexo da figura masculina – era considerada um ser inferior ao homem, devendo ser mantida em condição de submissão e obediência enquanto este, criado “à imagem e semelhança de Deus” constituía-se num ser perfeito. Cabia à mulher o papel de um “macho mutilado”, incapaz de idênticas ações e pensamentos.

A ideia da mulher como ser inferior e incapaz de ser protagonista social e da história é transportada através dos séculos. A posição de sexo mais fraco não é incomum mesmo nos dias atuais. De acordo com Winck (2008) a permanência de valores arcaicos de gênero, relacionando o feminino com fraqueza e o masculino com força e independência, são ainda passados às crianças, com os meninos aprendendo “valores masculinos” e as meninas “valores femininos”. A sociedade contemporânea mantém os pés firmes no passado eternizando valores da sociedade machista e patriarcal, firmados séculos atrás, termina o autor.

De volta à Favaro (2002), vemos que a partir do renascimento uma nova forma de controle se normatizou, nas classes mais altas, o confinamento ao lar já havia se tornado uma regra, era normal não ver a mulher em papéis públicos. A identidade da mulher então se dava a partir do outro, era filha, esposa e mãe, restrita ao ambiente privado. Essa construção identitária, formada por elementos exteriores, representam, segundo Colling (2004, p.15) os “limites da feminilidade, determinados pelos homens,

são uma maneira clara de demarcar a sua identidade. Como se a mistura de papéis sociais lhes retirasse o solo seguro.”

Foi também na idade moderna que a mulher foi posicionada como uma constante fonte de preocupação familiar, seja por sua biologia considerada imperfeita, seja como fonte de despesa e extenuantes cuidados da família em protegê-las do mundo e fundamentalmente de si mesmas. Vale colocar que para os europeus na época, o ponto fraco da mulher está em sua biologia.

Precisamente aí está a raiz do mito do “eterno feminino”, conforme colocado por Fonseca (2008), mais do que o corpo da mulher, uma condição biológica a influir em sua mente e alma que a tornava, e torna, incompatível com determinadas posições na sociedade. Há poucas décadas atrás, o racismo também era determinado predominantemente por motivos biológicos, esta teoria caiu em desuso, especialmente pós-segunda guerra mundial, e o racismo deixou de ser biológico para ser especificamente cultural. O preconceito contra as mulheres se expõe tanto de forma cultural, como ainda na persistente mitologia envolvendo a natureza feminina.

Embora as relações entre os gêneros tenham, obviamente, se transformado ao longo dos séculos, especialmente a partir do século XX quando a mulher passa pela primeira vez a ser considerada como sujeito e cidadã, a atribuição de posições e a expectativa sobre os papéis sexuais ainda se mostram extremamente rígidos. A separação e diferenças impostas entre gêneros são inerentes à vida de qualquer um desde o nascimento, romper com esta separação, com o papel designado, é romper com uma delicada relação e uma primeira forma de identificação imposta pela sociedade. Neste sentido, podemos observar as relações de gênero como categorias sociais, conforme propõe Ferrand (2005, p.680):

Dizer que as relações entre os sexos constituem uma relação social significa afirmar, ao mesmo tempo, que ambos formam um sistema. Presentes em todas as esferas da sociedade, as relações de sexo a estruturam e organizam do mesmo modo que as relações de classe ou de raça.

Este ponto de vista remove as relações de gênero do âmbito do naturalismo, retirando a premissa de que a sociedade na realidade faria uma interpretação da biologia sexual, quando na verdade a sociedade criaria os papéis sexuais.

A questão das relações de gênero, passa invariavelmente pelas relações de poder (WINCK, 2008; SCOTT, 1996). Para Scott “gênero é um elemento constituinte das relações sociais baseada nas diferenças percebidas entre os sexos, e gênero é a primeira forma de significação das relações de poder” (1996, p.167)²⁴. Desta forma, qualquer mudança nas significações ou representações de gênero significa uma quebra de poder. Um ponto delicado, porém esclarecedor, se observarmos que, conforme indica a autora, esta é a primeira forma de hierquização de poder na sociedade, antes de classe, raça, entre outros, a escala do poder se dá primariamente pelo gênero, e conforme completa Winck (2008) a balança social e valorização do indivíduo sempre pende para o lado mais forte, ou seja, o lado masculino.

As relações sociais de sexo são elementos construtores da ordem de poder social, para Ferrand (2005) estas relações possuem quatro características: são antagônicas, dinâmicas, transversais e bicategorizadas. A autora coloca dentro destas características, questões fundamentais para o entendimento da problemática de gênero e das relações inter-gêneros.

A normatização social, que tende a associar o feminino e o masculino com características contrárias, reforça a idéia de que os sexos são naturalmente opostos (WINCK, 2008). Opostos, não, mas de acordo com Ferrand, são grupos que disputam espaço e poder, um tentando manter o poder, outro procurando alcançá-lo. Seria lógico pensar que os sexos deveriam dividir este poder meio a meio, porém, isto significaria

²⁴Do original: “gender is a constitutive element of social relationships based on perceived differences between the sexes, and gender is a primary way of signifying relationships of power.” Tradução da autora.

que os homens teriam que abdicar de parte do espaço que lhes cabe em uma sociedade hierarquizada.

A segunda característica das relações de gênero é o seu dinamismo, mas conforme destaca Ferrand, este é um dos pontos mais contestados dentro do pensamento feminista. Esta autora defende que, como constructo sócio-histórico, as relações intergênero podem ser transformadas, não sendo fixas ou definitivas. Todos fazem parte da reprodução desse modelo, embora não o tenham criado. Ao propor, portanto, que esta ordem não apenas pode ser subvertida, como é continuamente reproduzida, tanto por homens quanto por mulheres, expõe a mulher não como simples vítima, mas como colaboradora desse sistema. Para Colling (2004), é impossível falar das relações de gênero, sem falar sobre o consentimento feminino. A autora elenca muitos críticos feministas que vêem nesta uma das principais questões teóricas para a compreensão do feminino: “a sujeição da mulher tem sido tão universal quanto a diferença entre os sexos” (p.19). O consentimento faz parte de qualquer relação de poder simbólico, não poderíamos, portanto, eximir as mulheres da compactuação na continuação das hierarquias nas relações entre os sexos. Claramente, existem razões para esta submissão voluntária, afinal são séculos de teorias e discursos inferiorizando o feminino e estigmatizando as transgressoras. O consentimento e a sua própria submissão não são partes constituintes da mulher, ou seja, ninguém nasce aceitando uma posição de sujeição, esta mentalidade é construída social e culturalmente. Isto, no entanto, não as exime de participar na manutenção do sistema que as oprime. De acordo com Pierucci (1999) há circunstâncias nas quais as próprias mulheres agem como opressoras em relação a outras.

Ora, se a mulher é a principal responsável pela estruturação doméstica e pela criação das crianças, devemos aceitar que elas também contribuem para a formação dos papéis sexuais e sua subsequente hierarquização. Strey (2007) relata que uma das razões dos homens serem, em média, mais conservadores do que o sexo oposto, estaria na diferença na socialização de ambos os gêneros na infância. A autora coloca que embora a divisão do trabalho doméstico seja melhor aceita hoje do que era

em décadas passadas, as mulheres ainda assumem o triplo de responsabilidades nos afazeres do lar. Esta divisão desigual, no entanto, é considerada justa pela maioria delas, por avaliarem que os homens trabalham mais, ou são melhor remunerados. Percebe-se também que a propensão masculina a aceitar mudanças nos papéis de gênero está intimamente ligada ao grau de envolvimento nos serviços domésticos que eles seriam convidados a assumir com tal mudança.

Outra característica, a transversalidade, propõe, conforme discorre Ferrand (2005), que as relações de gênero ocorrem em todos os âmbitos da sociedade e não se limitam apenas a uma esfera. Existe uma falsa crença que esta hierarquização estaria situada apenas no ambiente familiar. A mulher sofre preconceito em diferentes esferas, tanto social quanto culturalmente e um exemplo a ser citado vem das estatísticas oficiais (IBGE, 2008). Em todo o país as mulheres apresentam em média um ano a mais de estudo do que os homens²⁵, e são também maioria no ensino superior²⁶. Esta superioridade em termos acadêmicos, contudo, não se reflete no mercado de trabalho, onde as diferenças de salários entre os sexos são expressivas. Um estudo realizado pela Confederação Internacional dos Sindicatos (*International Confederation of Free Trade Unions*) afirma que as mulheres recebem em média 22% a menos do que os homens. O Brasil foi apontado, entre os 24 países pesquisados, como o país com a maior variação, pois as trabalhadoras brasileiras ganham 34% menos do que o sexo oposto (UOL Economia, mar. 2009). Como vemos, na realidade, está também no centro do sistema econômico o prejuízo sofrido pelo sexo feminino. Diversos estudos têm sido compostos nas últimas décadas sobre o fenômeno da feminização da pobreza, este conceito foi trazido por Diane Pearce em 1978, e propõe que a pobreza está se tornando cada vez mais um problema feminino, especialmente nas situações monoparentais, em que mulheres são chefes de famílias (NOVELLINO, 2004). Estas são apenas algumas faces que representam formas que a disparidade entre os gêneros tomam.

²⁵ A média nacional é de 8 anos de estudo para os homens e 9 anos de estudo para as mulheres (dados referentes a áreas urbanas).

²⁶ Em 1997 o percentual nas universidades era 53,6% de mulheres para 46,4% de homens, em 2007 temos 57,1% de alunas do sexo feminino para 42,9% de alunos do sexo masculino.

A última das quatro categorias propostas por Ferrand (2005) é a bicategorização das relações de gêneros, esclarece que a atribuição de papéis e categorias se dá para os dois sexos, pois homens e mulheres estão hierarquizados na sociedade. Para Winck (2008), esta distribuição de papéis também afeta profundamente o comportamento masculino, pois para legitimar seu poder os homens precisam distinguir o “sexo forte” através da ridicularização do “sexo frágil”, surgindo aí o estereótipo do “machão” com todas as características e ideologias que este personagem representa.

Fonseca (2004, p.137) destaca a existência de uma noção de “masculinidade hegemônica para sublinhar a maneira em que uma determinada definição do masculino se impõe, reforçando o poder de certas pessoas em detrimento de outras”. Nem sempre, no entanto, é isso que vemos num contexto concreto, já que, mesmo vivendo numa sociedade patriarcal, nem todos seguem o modelo exemplar desta ideologia, diz a autora.

É pertinente, para completarmos nossa discussão sobre as relações entre gêneros, colocar como a agenda e teoria feminista têm sofrido também transformações conforme os conceitos de igualdade e diferença mudaram, com o passar das décadas. O pensamento feminista corrente nos anos 60 e 70 lutava por igualdade entre homens e mulheres. Esta igualdade, contudo, pressupunha que os direitos da mulher dependiam primordialmente delas assemelharem-se aos homens. O feminismo da igualdade considera o modelo masculino como neutro e desejável, e propõe que a libertação da mulher se daria somente no momento em que tomasse para si este modelo masculinista e homogêneo (COLLING, 2004).

Para Fonseca (2008), esta fase do feminismo, longe de liberar a mulher, acorrentou-a ao modelo masculino de ser. A mulher deveria copiar o homem em tudo e portanto muito da maneira feminina e das qualidades inerentes ao modo feminino seriam descartadas, consideradas fruto da opressão cultural imposta a este gênero. Conforme Colling, este modelo, baseado nos ideais socialistas de igualdade entre as classes, teve como uma das maiores defensoras Simone de Beauvoir que “concebia a

emancipação das mulheres a partir da denegação da identidade sexual em nome de uma identidade universal” (2004, p.31). Para os críticos desta corrente, o universalismo na verdade é uma máscara para o falocentrismo, colocando os homens (no sentido restrito para o sexo masculino e não como representante de toda humanidade) como medida para toda a sociedade, história e cultura.

Mais presente nas teorias feministas atuais está o feminismo da diferença, motivado pelas teorias multiculturalistas da pós-modernidade, este confere poder as diferenças e rejeita a unificação ou homogeneidade. Claudia Fonseca vê que esta teoria muda adicionando ideias conforme o progresso da própria sociedade, “Agora a mulher reivindica não somente acesso a todos os direitos e liberdades considerados masculinos, mas também – e mais importante – um espaço igual para seus modelos, eventualmente alternativos, de ser no mundo” (2008, p.87). A escolha pela diferença reivindica que ser mulher é também uma das maneiras de estar no mundo (COLLING, 2004), não haveria razão, então, para a mulher restringir-se ao modelo masculino de ser.

No entendimento desta linha de pensamento, a diferença entre os sexos não significa hierarquização entre eles. Mas sim aceitar diferentes formas de existência e percepção, pois os problemas não provêm das diferenças, mas sim da forma como elas são hierarquizadas socialmente (COLLING, 2004). Ou seja, assumir o feminino e a feminilidade também como formas de interagir socialmente não são posições inferiorizantes.

A diferença na realidade não se dá apenas entre mulheres e homens, há que ser considerada a diferença entre as próprias mulheres. Não há apenas uma maneira de ser mulher, mas diversas formas heterogêneas. Joan Scott (1996) sugere a diferença como categoria para o feminismo, uma vez que a busca pela igualdade de direito nem sempre contemplou as diferenças entre as mulheres. Pierucci (1999) afirma que o feminismo muitas vezes caiu em uma “cilada da diferença” ao universalizar a mulher somente como diferente do homem, mas iguais entre si.

Colling (2004) completa com a premissa de que a igualdade não pode estar separada da diferença, uma vez que o princípio da igualdade é permitir a todos manifestarem-se individualmente, são portanto categorias que caminham uma ao lado da outra. Assim temos que a diferença sem discriminação ou subordinação é o objetivo a ser alcançado, não apenas pelas mulheres frente aos homens, mas entre os vários tipos de mulheres também.

2.1.1 Pós-Feminismo e a Mulher Na Televisão

A mulher ocupa um grande espaço na mídia televisiva, visto que muitos programas, em particular programas ficcionais, são dirigidos a elas. No entanto, isto não faz com que as representações da mulher na televisão sejam mais generosas com projetos de emancipação feminina. Pelo contrário, com poucas exceções, os programas de televisão perpetram continuamente uma imagem de submissão e utilizam o *backlash* como forma de diminuir e frear os avanços feministas.

Backlash é uma resposta reacionária às conquistas feministas, um contra-ataque que visa o apagamento do feminismo, e a instalação de um ideal pós-feminista, que ao invés de propor um novo passo rumo a igualdade entre gêneros, preza pela manutenção do *status quo* (MCROBBIE, 2006, p.01):

O meu argumento é que o pós-feminismo positivamente faz uso do feminismo e o evoca como algo a ser levado em consideração para sugerir que a igualdade está alcançada e, com isso, instalar todo um repertório de novas significações que enfatizam que o feminismo não é mais necessário, que é uma força perdida.

Este menosprezo aos ideais feministas leva as novas gerações de mulheres cada vez mais a repudiarem o feminismo como algo ultrapassado e sem serventia, não existindo mais necessidade de luta por mudanças, uma vez que toda a mudança necessária para o desenvolvimento da mulher como indivíduo já é uma realidade.

Como, entretanto, o *backlash* pós-feminista afeta a representação da mulher na cultura da mídia? Mostrando mulheres que usufruem das liberdades proporcionadas pelas vitórias feministas em décadas passadas, porém presas a padrões ortodoxos de feminilidade, sexualidade, expectativas quanto ao futuro e família, etc. A mídia, para McRobbie (2006), se tornou a chave para definição dos códigos de conduta sexual, portanto é um dos espelhos, senão o mais forte, nos quais as mulheres e a sociedade em geral, procuram moldar seus ideais de masculinidade e feminilidade.

Dentro disso, a imagem que a televisão brasileira traz de suas mulheres é limitada por conceitos e conservadorismo. As telenovelas nacionais, principal produto ficcional do país têm, em geral, paradigmas muito claros para a criação de suas “mocinhas” e “vilãs”, com as primeiras se enquadrando nos padrões do que são consideradas “boas mulheres” (boas mães, esposas, de índole elevada e bons sentimentos, passíveis de erros, mas sempre dispostas a consertá-los devolvendo a estabilidade ao ambiente) e as segundas, não. Nos seriados, as representações femininas podem ser um tanto mais heterodoxas²⁷ porém, até então, não o suficiente para quebrar um ciclo de oscilações, segundo Messa (2006, p.21):

(...) onde a mulher aparece ora em posição de destaque, ora em posição inferiorizada. Sua busca pela igualdade, embora pareça uma efetiva conquista ao longo dos anos (afinal, ela está à frente de vários programas), não deixa de ser apenas um golpe para mantê-la em um lugar onde não possa representar uma ameaça.

²⁷ Como exemplo, podemos citar o seriado *Malu Mulher* apresentado entre 1979 e 1980 que abordou temas tabu para a época como divórcio, pílula anticoncepcional, aborto e emancipação feminina.

Esta fartura de representações leva, realmente a um falso senso de reconhecimento. Assim como o fato de que a nova mulher na cultura midiática tem a escolha entre vários caminhos, porém argumenta-se que não é uma simples coincidência que, dentro da lógica ficcional, elas escolham sempre os mesmos.

Apesar da dificuldade em encontrar exemplos positivos para mulheres na televisão brasileira, não podemos simplesmente designar toda e qualquer representação como negativa ou prejudicial sob o risco de incorreremos em uma simplificação injusta. Primeiramente, pois não podemos definir sem maior investigação quais as leituras que os telespectadores fazem do que lhes é passado. Embora neste trabalho não tenhamos pretensão de fazer um estudo de recepção, compreendemos a importância deste tipo de pesquisa para o entendimento do círculo cultural completo. Em segundo lugar, pois embora seja difícil apontar representações completamente positivas sob o ponto de vista feminista, algumas personagens e enredos procuram mostrar avanços e defender os direitos das mulheres. Ainda que não vejamos referências diretas que apontem ao feminismo positivamente na mídia massiva (ao contrário, existe um apagamento ou menosprezo implícito a ele) ou mesmo que não haja o reconhecimento deste ideal, é inegável que a própria televisão serve também de apoio para a divulgação de determinadas idéias ou causas feministas.

Esta divulgação pode ser extremamente regulada, e as causas apoiadas são escolhidas ao redor de uma rede de interesses sociais e econômicos que regem seu conteúdo. Uma análise potencialmente rica de ser feita (para a qual, porém, não temos espaço aqui) é sobre os temas abordados pela ficção audiovisual em relação com as mudanças propostas ou agendas de grupos sociais, e o grau de interdição/tabu que estes temas representam. A televisão, em especial, dificilmente apresenta alguma inovação na representação da sociedade. Ou seja, ela não choca, nem abre caminhos, mas evolui e consolida caminhos já abertos, com mudanças pontuais e reguladas, em direção a uma representação menos estereotipada das minorias.

2.2 A MULHER NEGRA: RAÍZES E PRECONCEITO

Ser mulher, ser negra, duas imposições sociais que marcam o percurso e refletem na personalidade daquelas que as carregam. Um duplo fardo em algumas situações, trazendo consigo um preconceito dobrado, e por vezes triplicado, já que ainda anda ao lado de preconceito de classe. Suas reivindicações frequentemente eram esquecidas dentro do movimento e das organizações negras, majoritariamente lideradas por homens, e com espaço limitado dentro da agenda do movimento feminista.

O feminismo negro começou a tomar forma a partir da década de 1980, quando as mulheres negras passaram a formar organizações próprias e exigir que suas vozes fossem ouvidas. As preocupações feministas também excluíram durante muito tempo a questão étnica ao universalizar a mulher, trazendo a experiência feminina e suas reivindicações centradas principalmente nas preocupações pertinentes às mulheres brancas, heterossexuais e das classes médias (COLLINS, 1990). Na realidade, o pensamento corrente trata como se as mulheres brancas tivessem apenas gênero e não etnia, e as mulheres negras apenas raça, mas não gênero (PIERUCCI, 1999).

É impossível afirmar como todas as mulheres experenciam o gênero, ou quais as diferenças desta experiência para mulheres de etnias distintas. Grande parte das questões e problemáticas reivindicadas por ambos os movimentos, negro e feminista, referem-se também as mulheres afro-descendentes. Somam-se a estas, ainda, outro conjunto de fatores, criados pela conjunção das problemáticas de raça e o gênero. Sueli Carneiro (2002, p.181) coloca da seguinte forma as particularidades envolvendo o feminismo negro:

A condição de mulher e negra, o papel histórico que as mulheres negras desempenham nas suas comunidades, a comunidade de destino colocada para homens e mulheres negras pelo racismo e pela discriminação impedem que os esforços de organização das mulheres negras possam se realizar dissociados da luta geral de emancipação do povo negro.

Portanto, o ser mulher negra na sociedade brasileira se traduz na tríplice militância contra os processos de exclusão decorrentes da condição de raça, sexo e classe. Isto é, por força das contradições que o ser mulher negra encerra, recai sobre ela a responsabilidade de carregar politicamente bandeiras históricas e consensuais do movimento negro e do movimento de mulheres e somar-se ainda aos demais movimentos sociais voltados para a construção de outro tipo de sociedade, baseada nos valores da igualdade, solidariedade, respeito a diversidade e justiça social.

Apontamos ainda, conforme Pierucci (1999, p.148) a possibilidade, corroborada por muitos defensores do feminismo da diferença, de que “a experiência do gênero é mais forte para as mulheres do que para os homens, assim como a experiência da raça é mais forte para os negros do que para os brancos”. Assim, na realidade, a percepção de raça ou gênero parece ser mais forte quando se está fora do grupo dominante. O *status* agregado a cor da pele e ao sexo, não faz parte do cotidiano dos homens, e dos brancos, como faz respectivamente para as mulheres e para os negros, em geral.

Apesar de terem ganhado mais visibilidade dentro dos movimentos de luta social, com os grupos focados especificamente aos direitos das mulheres negras²⁸, o espaço aberto à discussão sobre sua identidade é pequeno, tanto midiática, como academicamente. Por isso a importância de discutirmos aqui sobre algumas questões importantes na formação da identidade das mulheres negras brasileiras. Veremos alguns pontos vitais para a compreensão desta questão na atualidade, e através de autoras como Sueli Carneiro (2002, 1995), Jacqueline Bobo (1995) e Patrícia Collins (1990) discutiremos particularmente sobre o corpo da mulher negra e o estereótipo da hipersexualização, marcas das representações culturais tradicionais das afro-descendentes. Abordaremos também a questão da estética para a mulher negra, e

²⁸ No Brasil podemos citar o exemplo do Geledés – Instituto da Mulher Negra, criado em 1988 com uma proposta de “atualização e adequação das matrizes culturais negro-africanas às necessidades contemporâneas da luta negra, em especial das mulheres negras” (CARNEIRO, 2002, p.181). Mais informações sobre o Geledés podem ser buscadas no *website* do Instituto <http://www.geledes.org.br/>.

como esta toma uma influência importante na vida delas da atualidade. Não pretendemos esgotar este tema, mas sim pautar a discussão subsequente, quando da análise de nosso objeto de pesquisa, pois tais temáticas relacionam-se com os pontos que iremos abordar na série *Antônia*.

Um dos temas mais preocupantes para as mulheres afro-descendentes ao redor do Atlântico Negro é a sexualidade, ou melhor a hipersexualidade atribuída à mulher afro-descendente. Esta imagem da mulher negra lasciva, elemento corruptor da ordem familiar, representada de forma quase animalesca, é um dos maiores estereótipos que acompanham a cultura e imagem dos negros. Apesar de não ser uma exclusividade brasileira, Carneiro expõe como esta imagem está arraigada na cultura nacional tendo início com a relação sexo/poder entre senhores e escravas, o que deu origem às construções hierárquicas de gênero e raça de nossa sociedade: “A sociedade colonial e escravista contribuiu imensamente para a criação do mito de mulheres quentes, atribuído, até hoje as negras e mulatas pela tradição oral e disseminado no meio intelectual através da literatura” (2002, p.171). Transcendendo a cultura escrita, este estereótipo se estabeleceu em diversas manifestações culturais através dos tempos, chegando ao cinema e à televisão.

Torna-se necessário fazer uma notação a respeito de uma questão importante especialmente na cultura brasileira. Se a erotização da subalternidade à qual foram relegadas as mulheres afro-descendentes é uma realidade não apenas no Brasil, mas nas Américas (GILLIAM e GILLIAM, 1995), foi em nosso país que esta estereotipificação recaiu especificamente sobre as “mulatas”. Somente dentro de uma forma de classificação racial como a adotada no Brasil, conforme visto no capítulo 1, é possível a figura da “mulata”. Nos EUA, por exemplo, não existe o conceito de mulato. Devido a *one drop rule*, os pardos são classificados como negros. Em nosso país, no entanto, a “mulata” ganhou *status* como representante de uma suposta brasilidade, é símbolo carnavalesco (uma das mais frequentes e conhecidas representações brasileiras), carregando a imagem da mulher brasileira no exterior. Note-se que nos referimos à “mulata”, no feminino (ao invés de “aos mulatos” englobando ambos os

gêneros), pois, de acordo com Angela Gilliam e Onik'a Gilliam (1995) o conceito de “mulato” e “mulata” é construído conforme o gênero. Enquanto a “mulata” é vista como símbolo de sensualidade, a figura do “mulato trágico” e presunçoso, construção estereotípica comum na cultura norte-americana, mas menos frequente no Brasil, é masculina.

O “ser mulata” no Brasil, assim como o “ser negro”, passa por algumas variáveis, como região, idade, profissão, entre outros. Esta caracterização e hierarquização passa também, claramente, por fatores estéticos. A beleza, pelos padrões brasileiros, está sempre associada à branquitude. A “mulata” apresenta traços brancos que a fazem desejável sexualmente, porém ostentam a imagem de libertinagem sexual relacionada à negritude, tornando-se assim o perfeito objeto sexual dentro do imaginário da brasilidade. A imagem da negra hipersexualizada no Brasil criou a imagem da “mulata”²⁹, este estereótipo ganhou ainda mais força na década de 1970 com o apresentador Oswaldo Sargentelli, que auto-denominava-se “mulatólogo” (especialista em “mulatas”). Em seu programa ele apresentava bailarinas, sambando em biquínis, e criou o termo “mulatas tipo exportação” para designar as mulheres que se encaixavam em seu padrão estético. Foi com os “shows de mulatas” que este termo deixou de designar somente mestiçagem e passou a determinar um tipo de mulher, e uma ocupação, existem mulheres que se denominam e encontram gratificação como “mulatas profissionais” (GILLIAM e GILLIAM, 1995).

Outra face deste estereótipo é a colocação da mulher afro-descendente como predadora sexual, que atrai e envenena a mente e o corpo dos homens, que longe de seus encantos irresistíveis jamais se comportariam de tal forma (CARNEIRO, 2002; GILLIAM e GILLIAM, 1995). Esta situação acarreta em formas de violência particulares, como é o caso do turismo sexual. Anúncios de agências de turismo no exterior e mesmo em material governamental, até certa época, apresentavam imagens de mulheres seminuas como forma de fomentar o turismo no país. Dias Filho (1996)

²⁹ Nos EUA o estereótipo da negra hipersexualizada se centra na figura da “jezebel”, bastante comum no cinema norte-americano.

fala sobre a existência de uma verdadeira indústria que produz e apresenta para clientes em potencial, esse tipo de material publicitário, ainda em seus países de origem. Vendendo a idéia de que esta seria a mulher brasileira (especialmente nos estados nordestinos), a “morena-jambo”, designação que identifica, na Bahia as mulheres negras, bonitas e com o tipo físico aproximado das “mulatas tipo exportação” de Sargentelli.

A exploração sexual das mulheres negras, ou mesmo o abuso³⁰ transformou-se em uma espécie de tradição social histórica, difícil de ser rompida. Para Jacqueline Bobo (1995), no entanto, a imagem da violência sexual contra a mulher negra nunca foi um símbolo forte de opressão racial. Na realidade, este contínuo abuso foi legitimizado e impune, mostrando estas mulheres como coniventes ou, de certa forma, responsáveis por sua própria exploração sexual. Tornando realidade a colocação de que “as mulheres brancas podem perder a honra pelo comportamento delas, porém esta lhes é atribuída a priori; as mulheres negras têm que lutar para adquiri-la” (GILLIAM e GILLIAM, 1995, p.530).

Esta imagem da mulher negra como objeto sexual sobrevive através de diversos meios, formando um ciclo que se repete entre a perpetuação de uma imagem pela mídia e reflexão desta imagem no ideário social. Na cultura da mídia este estereótipo é explorado com frequência. Jacqueline Bobo (1995) destaca que desde o começo do cinema americano, a representação da mulher negra tem sido coberta por estereótipos, entre matriarcas dominadoras, vítimas sociais, mulheres rudes, eternamente mal-humoradas, ou como mulheres hipersexualizadas. Mesmo no cinema produzido por homens negros a figura da mulher negra é depreciada, sendo mostradas como “*bitches*” e “*hoes*” (“cadelas” e “putas”), da mesma forma do que em músicas de *gangsta rap*, conforme vimos no capítulo anterior. Kellner (2001), ao discorrer sobre os filmes do cineasta norte-americano Spike Lee, fala não somente do modo convencional e com ações e conotações machistas com que os personagens masculinos são

³⁰ Ou estupro da mulher negra conforme colocam alguns autores, tais como Bobo (1995), Collins (1990), Carneiro (2002).

representados, mas a estereotipificação negativa com a qual as mulheres são apresentadas em suas películas: “As mulheres, em geral são mais passivas e impotentes, (...) embora às vezes ataquem verbalmente as personagens masculinas. Na verdade, esses exemplos mostram a inclinação de Lee à utilização de imagens estereotipadas de “megerice” feminina” (pp.222-223).

Estes mesmos estereótipos cinematográficos citados por Bobo (1995), estão em consonância com o que Collins (1990) chama de “imagens controladoras”, estereótipos criados no fim da escravidão, que ainda hoje controlam a representação das mulheres negras. Collins também acrescenta a imagem da Mammy, ou mãe preta. A “mãe preta” é um dos estereótipos mais frequentes a serem relacionados com a mulher negra. De acordo com Gilliam e Gilliam (1995), o dualismo “Mãe Preta”/ “mulata sensual” fazem parte da dicotomia madona/ prostituta, recorrente nas representações femininas. Para as autoras, no Brasil esta contraposição de imagens serviria a dois propósitos, a imagem da “mulata” justificaria o assédio e objetificação sexual, assim como a miscigenação, já a “mãe preta” validaria a escravidão e a posição sócio-econômica submissa da mulher negra.

Estes dois modelos, a mãe preta e a mulata sensual, são os maiores estereótipos para a mulher negra no Brasil (CARNEIRO, 2002) e são correntemente utilizados pela cultura da mídia do país, conforme veremos no próximo capítulo. Mesmo quando se busca apresentar imagens positivas da mulher negra, como é o caso da personagem Preta (Taís Araújo) protagonista da novela *Da Cor do Pecado* (Rede Globo, 2004), é usual a apresentação de conceitos estereotipados. No caso desta telenovela, o título *Da Cor do Pecado* remete a esta associação da mulher negra com a sexualidade, ao narrar a história de uma moça negra e pobre que se apaixona por um rapaz branco e rico. O nome da obra já traz a indicação que coloca o negro como a cor/raça do pecado (ANDRADE, 2009).

De acordo com Carneiro (2002) um dos impactos deste estereótipo é a desvalorização das mulheres negras matrimonialmente. Uma vez que o padrão de beleza e honra é a branquitude, as negras se transformaram, segundo a autora, em

“antimusas” da sociedade brasileira, sendo rejeitadas pelos homens brancos e por parte dos homens negros, especialmente aqueles considerados socialmente bem sucedidos. A questão do casamento ou relacionamento fora do grupo étnico (exogamia cultural) é controversa. É bastante comum a desaprovação de tais relacionamentos por parte de membros dos movimentos negros ou entre feministas negras. Algumas hipóteses que tratam da preferência, por parte de alguns homens negros, à mulher branca, relacionam a uma questão de *status* social (CARNEIRO, 1995). Ao dispor as mulheres como mercadoria no “mercado matrimonial”, tal pensamento sexista propõe que o relacionamento com uma mulher branca demonstra socialmente maior *status* do que com uma mulher negra, afinal esta teria menor valor. Para Carneiro (1995) uma das motivações de tal comportamento por parte de alguns homens negros é o fato de que estes sempre foram despossuídos de poder real na sociedade, frequentemente dependentes das mulheres negras para sua sustentação. Desta forma foram privados de exercer o poder patriarcal no seio familiar de fato. Ao se “apoderarem” das mulheres brancas, os homens negros estariam, de certa forma, vingando-se do abuso sexual dos homens brancos sobre as mulheres negras através dos anos, e procurando exercer um poder que lhes foi negado. De qualquer forma, Collins (1990) reconhece que a admiração dos homens negros por mulheres brancas, significa para muitas negras rejeição, traição ou aceitação da ideologia de gênero e estética eurocêntrica. Por outro lado quando uma mulher negra, por sua escolha, mantém uma relação com um homem branco, é acusada de traidora da raça e de procurar ganhos materiais com a relação.

Um assunto de larga importância para a identidade da mulher negra na atualidade é a questão estética. Conforme citamos anteriormente, a mulher negra é vítima de uma forte desvalorização em vários níveis, inclusive esteticamente (CARNEIRO, 1995). Em nosso país em especial o mercado para produtos de beleza específicos a esta etnia ainda é pouco desenvolvido, e não é dado destaque para as características negras como símbolos de beleza. O ideal estético europeizado é aceito e repassado através de um modelo que diminui ao máximo, ou simplesmente exclui, a participação do negro na construção de um imaginário de beleza. As características físicas mais valorizadas esteticamente na sociedade não são características africanas.

A ausência de exemplos de beleza negra na mídia tem reflexos fortes no comportamento, identidade e auto-estima de muitas mulheres afro-descendentes, conforme Gilliam e Gilliam resumem “Para muitas mulheres negras várias partes do próprio corpo representam uma jaula de prisão em que a imagem na sociedade as constrange” (1995, p.533).

Tanto dentro das comunidades afro-descendentes quanto fora, as características físicas africanas são desvalorizadas. Collins (1990) aponta a hierarquia social que se forma entre as mulheres negras com a valorização do tom de pele mais claro e das feições mais brancas, àquelas com uma tez mais escura e características mais africanas, com as primeiras tendo tratamento privilegiado dentro do próprio grupo étnico. Já as mulheres mais escuras tendem a ser preteridas socialmente, tanto afetiva/matrimonialmente, como no mercado de trabalho, etc.

Os cabelos da mulher negra representam um exemplo das dificuldades de adequação a um padrão de beleza europeizado. Na realidade o cabelo é um dos principais focos de preocupação estética entre as negras, e é tópico de extensa discussão, podendo ser considerado como símbolo de uma posição política. De acordo com Mercer (2005) o cabelo deixa de ser um simples traço fisiológico uma vez que carrega um sentido social. O cabelo dos negros é, depois da cor da pele, o maior símbolo estético de estigma, sofrendo uma desvalorização evidente. O cabelo crespo é frequentemente chamado “cabelo ruim” enquanto o “cabelo bom” é europeizado, liso ou ondulado.

Quanto maior é o avanço tecnológico, maiores são as opções para as mulheres (não apenas as negras) quanto ao tratamento dado aos cabelos. Porém, em geral se separam as opções da mulher negra em duas grandes linhas: deixar o cabelo crespo (no Brasil, o cabelo característico dos negros é chamado de “pixaim”), ou alisá-lo. Existem, na verdade, diversas variações dentro destas linhas, e frequentemente o cabelo é uma forma de representar corporalmente um estilo ou ideologia política. As tranças *dreadlocks*, por exemplo, são relacionados ao movimento *rastafári* jamaicano, e particularmente ao *reggae*. O afro (ou ‘*fro*) que ficou conhecido no Brasil como *Black*

Power (ou “blaquepau”) era associado a este movimento americano, ganhou destaque na *soul music*, e é percebido como um penteado que demonstra orgulho racial³¹. Mercer (2005) aponta como os *dreadlocks* e o *afro*, em suas origens, politizaram a expressão étnica corporal, transformando a negritude de um elemento a ser combatido em algo desejável. O autor escreve que na realidade, embora ambos os estilos sejam ditos “naturais”, eles não são nada naturais, mas sim estilisticamente criados e construídos com um princípio político de contestação à dominância branca e seus valores estéticos.

O fro foi entendido culturalmente como uma forte afirmação positiva porque se considerava que ele representava o natural. Daí que, como a mitologia ocidental iguala o natural ao primitivo – e o primitivo à África –, o fro tenha sido visto como realmente africano e, portanto, como a forma mais válida de expressão cultural afro-americana (WILLIS, 1997, p.138).

Tais estilos, no entanto, não demoraram a serem incorporados na cultura dominante e hoje muitas pessoas os utilizam sem necessariamente seguir uma simbologia política.

Por outro lado, o alisamento dos cabelos das mulheres negras é percebido por certos grupos como um ato de cooptação ao sistema dominante. De fato, um número expressivo de mulheres negras gastam grandes importâncias em dinheiro com diversas técnicas para alisamento dos cabelos. Muitos destes tratamentos são complicados e doloridos, no entanto os cuidados para manter alguns dos cortes crespos, como os citados acima, são ainda maiores. A manutenção do cabelo naturalmente crespo é mais difícil do que a do cabelo liso, seja ele alisado, estilizado ou deixado ao natural, desta forma o consumo de produtos para cuidado com os cabelos, específicos para negros (produtos étnicos) é um nicho que ganha cada vez mais espaço no Brasil. Na revista *Raça Brasil*, boa parte da publicidade é voltada ao cuidado

³¹ Estes são apenas alguns exemplos de estilos de cabelos característicos da etnia negra, podemos citar outros, como as tranças enraizadas (*cornrows*) cuja origem é genuinamente do continente africano, ou as tranças *rasta* também identificadas ao movimento *reggae*, entre outros vários tipos de corte.

com o cabelo, assim como mensalmente são feitas matérias sobre diferentes estilos de cabelo e manutenção do mesmo.

Esta espécie de compromisso sócio-político que acompanha o cabelo da mulher negra é mais um peso imposto a elas segundo Ingrid Banks³²: "Para mulheres negras, você é condenada se fizer, condenada se não fizer. Se for atrás de cabelos lisos, será vista como alguém que se vendeu. Se não alisar os cabelos é vista como alguém que não cuida corretamente da aparência" (Agência *New York Times*/ IG, 2009). Tal dilema tem aspectos sexistas, uma vez que atinge muito mais as mulheres do que os homens negros, embora seja cada vez mais comum encontrarmos homens com penteados étnicos, para eles existe uma opção fácil e socialmente aceita, o corte ralo. O presidente norte-americano Barack Obama segue tal tendência, enquanto sua esposa Michelle alisa os cabelos. Durante a campanha eleitoral de 2008 as filhas do casal (Sasha e Malia, oito e onze anos, respectivamente) tiveram seus cabelos alisados, o que foi foco de algumas críticas por membros de movimentos negros. Ora, um dos pontos da campanha de Obama, era a representação de sua família como uma família americana "normal", para tornar um homem negro mais aceitável à confiança do eleitor norte-americano, foi necessário certo apagamento de algumas características étnicas, incluindo o cabelo etnicizado da família presidencial. Tal assunto está longe de ser esgotado: grupos conservadores criticaram o fato de Malia Obama ter usado o cabelo cacheado em uma recente visita a Roma, pois tal visual seria impróprio para representar o país no exterior (Agência *New York Times*/ IG, 2009).

No Brasil, essa questão toma outra dimensão. Uma vez que o cabelo é um dos caracteres decisivos para a classificação racial, o cabelo liso pode transformar um pardo em branco e um negro em pardo. De acordo com Gomes (2003, pp.137-138):

Assim como a democracia racial encobre os conflitos raciais, o estilo de cabelo, o tipo de penteado, de manipulação e o sentido a eles atribuídos pelo sujeito que os adota podem ser usados para camuflar o pertencimento étnico-racial, na tentativa de encobrir dilemas referentes ao processo de construção da

³² Especialista em estudos negros da Universidade da Califórnia.

identidade negra. Mas tal comportamento pode também representar um processo de reconhecimento das raízes africanas assim como de reação, resistência e denúncia contra o racismo. E ainda pode expressar um estilo de vida.

Para Gilliam e Gilliam (1995) há uma fetichização no país em torno dos cabelos longos e compridos (tipo de cabelo que, no país, determina a diferença entre negras e “mulatas”), considerados o ideal para a mulher, e que fazem parte da erotização das “mulatas”. Para as autoras, isto tem origem no imaginário nacional através da literatura romântica, especialmente com os livros indigenistas de José de Alencar.

Existe uma pressão, não apenas social, mas também representada pelos canais midiáticos que deprecia o cabelo crespo característico dos afro-descendentes. Os modelos de beleza, especialmente para as mulheres, têm traços e características físicas européias. Entre o seleto grupo de mulheres afro-descendentes que se destacam como símbolos de beleza é comum, ainda, que elas tenham tez mais clara e feições menos africanas. Um exemplo disso está na trajetória das mulheres negras nas telenovelas brasileiras, que veremos mais detalhadamente no próximo capítulo, as duas principais atrizes negras da atualidade em nosso país, Camila Pitanga e Taís Araújo, possuem algumas características físicas menos africanizadas. Camila Pitanga possui cabelo naturalmente ondulado³³, e Taís Araújo, embora tenha apresentado diversos tipos de penteados em sua carreira, na novela *Viver a Vida*, em que interpreta uma modelo, mostra cabelos cacheados, ainda que frequentemente presos.

Existe muita resistência em perceber a mulher negra como arquétipo de beleza em nossa sociedade, um exemplo disso é a proporção de modelos negros nas passarelas brasileiras. Na *São Paulo Fashion Week* de 2008 apenas 2,7% dos modelos eram negros, o que levou o Ministério Público de São Paulo a abrir inquérito de racismo e estabelecer um Termo de Ajuste de Conduta onde os coordenadores se

³³ Na novela *Paraíso Tropical*, o cabelo de Camila foi apresentado com cachos para representar o papel de uma prostituta.

comprometem a estabelecer uma cota mínima de 10% de modelos negros. A proposta causou certo desconforto no mundo da moda, alguns estilistas dizem que tal limitação pode interferir na criação da obra e a designer Glória Coelho fez declarações polêmicas ao jornal *Folha de São Paulo* :

Nosso trabalho é arte, algo que tem de dar emoção para o nosso grupo, para as pessoas que se identificam com a gente.

(...) na *Fashion Week* já tem muito negro costurando, fazendo modelagem, muitos com mãos de ouro, fazendo coisas lindas, tem negros assistentes, vendedoras, por que tem de estar na passarela? (*Folha de São Paulo*, p. C4, 12 abril, 2009)

O argumento de liberdade artística é amplamente utilizado por aqueles que controlam os espaços de representação no Brasil, assim como o argumento de que a mudança deve partir da sociedade e ser naturalmente incorporada pelos meios de reprodução. O argumento da promotoria é de que a moda não é apenas uma forma de expressão artística, mas um negócio. Na tentativa de defender o mundo da alta costura, a estilista Glória Coelho assumiu a posição de que o negro é melhor representado em trabalhos manuais, e negou a população afro-brasileira a possibilidade de identificar-se também com símbolos de elegância e beleza.

Para Collins (1990) é preciso uma redefinição do sentido de beleza na sociedade, para que as mulheres com características africanas clássicas sejam vistas como capazes de serem belas. A autora afirma que não se trata de uma inversão de valores, onde o negro passe a ser considerado o padrão de beleza, e o branco torne-se feio, mas sim uma reestruturação que permita diversos modelos serem relacionados com o belo.

Mesmo com a permanência de estereótipos negativos e a dificuldade em quebrar paradigmas construídos por séculos de preconceito, nossa tendência é concordar com Bobo (1995), em que não devemos apenas procurar por imagens ruins

das mulheres negras na mídia, pois isso seria contraproducente, reforçando uma perspectiva de limitações para as mulheres negras. Desta forma procuraremos, nas personagens protagonistas de *Antônia*, assim como nas atrizes que as interpretaram, representações que possam trazer diferentes elementos da negritude daqueles que a mídia têm historicamente apresentado.

2.2.1 Mulheres Negras – Antonias

As personagens de *Antônia* trazem ao público a forma de representação da mulher negra que a série se propõe a fazer. As quatro atrizes, vindas do cenário musical, principalmente do *hip hop*, paulistano tem na história características particulares, pois cada personagem traz um elemento diferente à tona. São quatro modelos de comportamento e personalidade. As atrizes que as interpretam reconhecem-se e trazem também suas próprias experiências para a série.

Personagem principal da série *Antônia*, Preta é interpretada pela mais conhecida cantora de *rap* brasileira, Negra Li. Nascida Liliane de Carvalho, na Brasilândia (mesmo bairro que é o cenário de sua personagem), ela começou a cantar ainda adolescente na igreja, onde surgiu seu interesse pela música negra. Aos 17 anos entrou no universo do *hip hop* e logo conheceu Helião, seu parceiro no *rap*, que a levou para o grupo RZO (Rapaziada Zona Oeste). Aos 21 anos ingressou no coral da USP e começou a tomar aulas de piano. Já conhecida no cenário *hip hop* paulistano, Negra Li gravou com outros artistas, até que em 2004 foi convidada pela *Universal Music* a gravar seu próprio álbum. Em parceria com Helião, *Guerreiro*, *Guerreira* foi o primeiro disco de *rap* brasileiro a ser lançado por uma gravadora internacional.

Em 2006 Negra Li lançou *Negra Livre*, disco solo em que faz uma mistura de ritmos, bossa nova, MPB e *pop*, mas com a “batida *hip hop*”. A mudança reflete diretamente a experiência nas filmagens do filme e da série *Antônia*, que para a cantora

foi “um mergulho no universo feminino, convivendo com assuntos distintos daqueles do universo masculinista do *rap*.”³⁴

A personagem Preta está, de certa forma, no centro do grupo e da série. É ela a narradora de boa parte dos episódios, a única personagem cuja família se destaca na trama. Sua mãe, que morre ao fim da primeira temporada, incentiva a filha a seguir na carreira de cantora e demonstra a ligação da música como elemento da cultura negra. Preta também é a mais madura e concentrada entre as amigas, seus objetivos são claros, criar sua filha da melhor maneira possível, e para isso ela decide contar com sua habilidade musical. Como muitas moradoras das periferias, Preta traz consigo a responsabilidade de ser mãe solteira, o que leva o personagem a ter um viés distinto das colegas, pois suas preocupações tem de incluir o bem-estar de Emília, recebendo pouca ajuda do pai da criança.

No decorrer da série, Preta é a única das quatro personagens principais a não ter nenhum relacionamento amoroso. Enquanto as amigas vêm-se as voltas com casos, “ficantes”, ou namoros, Preta demonstra, por uma ou duas vezes no decorrer da série, interesse em algum homem. Estes interesses, no entanto não seguem adiante e Preta fica sempre sozinha.

Para a atriz e cantora Negra Li, *Antônia* passa uma mensagem política e abre espaço para as garotas negras. Para ela a série faz parte da busca do negro brasileiro por seu espaço, e funciona como forma de elevar a auto-estima do afro-brasileiro³⁵.

Leilah Moreno, intérprete de Barbarah, também começou a cantar na infância, no entanto sua trajetória teve menor relação com o *hip hop*. Leilah começou a carreira cantando samba e participou de programas de calouros, mais madura passou a cantar música *pop* e R&B, e já gravou três discos *Meus Segredos* (2002), *Censurado* (2004) e *V.I.P* (2006), seu maior envolvimento com o universo *hip hop* veio depois de

³⁴ <http://www.negrali.com.br/>

³⁵ *Revista Raça Brasil*, 11, nº114, 2007.

sua participação em *Antonia – o filme*. Leilah seguiu a carreira dramática e participou da novela *Sete Pecados* em 2007-2008.

A personagem Barbarah inicia a série como a mais sofrida entre as colegas, uma vez que, depois de dois anos na prisão ela volta e reúne o grupo de novo. Barbarah mostra diversas facetas em sua personalidade no decorrer da trama, do lado sofrido passa a ser uma das mais envolvidas com o grupo, procurando sempre a felicidade. Mostrando ser liberada sexualmente, Barbarah se envolve com alguns homens no decorrer da trama, mas sem ter relacionamento fixo, em parte por ver com o exemplo das amigas que o casamento pode ser uma forma de cercear sua liberdade.

Cindy Mendes interpreta Lena, conhecida no cenário *hip hop* por ser uma das poucas mulheres brasileiras no *Freestyle* (forma do *rap* em que os versos são criados de improviso). Antes de *Antônia*, Cindy participou de diversas peças de teatro e gravou um álbum em 2006 *Grite Alto*. Além de *rap* ela também teve influências do *jazz*, *bossa nova* e *samba*. Entre as Antônias, Lena é a única que passa o decorrer da série sempre com namorados fixos. No começo, está presa em uma relação tirânica com JP, quando o grupo volta a se reunir Lena enfim decide deixar o namorado, depois que o mesmo faz um ultimato a ela. Em seguida ela inicia um relacionamento com Luma graffiteiro envolvido no movimento *hip hop*, e no começo da segunda temporada conhece Wellington, que se muda do interior para morar com ela. A mudança de carreira de Lena mostrada ao final, em que se prepara para concorrer a eleição para vereadora, mostra um amadurecimento em relação às causas sociais, com a série especialmente mostrando a importância da educação dos jovens da periferia.

Quelynah é o nome artístico de Jacqueline Simão, intérprete de Mayah na série. Ela também começou na música em corais e em 2006 quando lançou seu primeiro álbum (*Quelynah*) já acumulava uma década de experiência na música, sendo conhecida no ambiente *hip hop* nacional. Suas canções também mostram bastante influência do *R&B* e *soul music*. Entre as personagens de *Antônia*, Mayah mostra bastante comprometimento com a música, apesar de nem sempre tomar o caminho mais recomendado. Vaidosa e voluntariosa ela vive um namoro apaixonado com o

empresário do grupo, Marcelo Diamante, os dois estão frequentemente discutindo e vivem uma relação aberta.

As personagens em *Antônia*, completam assim um leque de representações que fogem dos tradicionais estereótipos das representações das mulheres negras. Elas trazem outros modelos, mais diversos e multifacetados, envoltos em algumas situações que refletem dilemas e problemas comuns às mulheres da periferia, como é o caso da mãe solteira ou da mulher que vive em um relacionamento autoritário. As atrizes refletem a importância do trabalho para desvendar estereótipos, para Cindy Mendes “Tenho atitude e sou mulher, feminina. Quero mostrar que a cantora de *hip hop* não precisa ser masculinizada.”³⁶ Diferentemente do que Herschmann (2000) e Lima (2005) afirmam sobre a necessidade feminina de imitar o fardamento e estilo masculino no *hip hop*, a escolha das atrizes e a formação das personagens demonstram a disposição de quebrar este estereótipo, com as personagens mostrando bastante feminilidade. Da mesma forma Quelynah vê o reflexo que os exemplos podem ter na comunidade negra “Assumo minhas origens com orgulho e levo isso para outras meninas, com as composições que faço (...) Eu acho que o negro aqui no Brasil precisa ter mais atitude, ainda percebo um certo receio.”³⁷

Ao mostrar questões como a hipererotização da mulher negra ou o cuidado com a apresentação e estilística na série as personagens trazem tais temas, de grande importância dentro da identificação deste grupo, para dentro do contexto televisivo. Questões estas que não são pautadas na grande maioria das representações sobre os negros na televisão. Ao mostrar que não apenas as personagens, mas as próprias atrizes que as interpretam adotam um discurso de defesa e orgulho da identidade negra, a série chama a atenção para a auto-estima da mulher negra e a transforma de “acessório desvalorizado” a exemplo de vida e determinação.

³⁶ *Raça Brasil*, 11, nº114, 2007, p.31

³⁷ *Raça Brasil*, 11, nº114, 2007, p.30

3 OS NEGROS NA SOCIEDADE: O CONTEXTO CULTURAL DE *ANTÔNIA*

Neste capítulo vamos apresentar o que entendemos ser a análise da produção que circunda e envolve a série *Antônia*, para posteriormente entrarmos na análise do texto da mesma. Segundo Johnson, entende-se que “as condições de produção incluem um estoque de elementos culturais já existentes, extraídos do reservatório da cultura vivida ou dos campos já públicos do discurso” (2006, p.56). Assim, veremos a seguir elementos em discussão sobre a negritude que compõem a produção de um item cultural e que mostram o horizonte social (KELLNER, 2001) do contexto de produção que marca nosso objeto.

Faremos, antes porém, explicações de ordem metodológica sobre as estratégias e procedimentos que utilizaremos e com os quais balizaremos tal processo. Acreditamos que o conhecimento dos estágios do circuito cultural³⁸, segundo Johnson (2006), produção – texto – leituras – culturas vividas, é essencial para analisar um produto midiático sob a ótica dos Estudos Culturais. O circuito de Johnson coloca estes quatro estágios como momentos distintos, porém interligados. Tendo isto estabelecido, vemos abrirem-se opções de caminhos a serem seguidos pelo pesquisador, caminhos tanto teóricos como metodológicos. Utilizaremos este circuito para balizar nossa pesquisa, de forma a complementar as anotações de Kellner (2001) com respeito ao texto e contexto de um produto midiático. De acordo com Escosteguy (2007, p.119) o circuito de Johnson:

(...) além de configurar-se um guia para orientar a abordagem dos objetos-problema nos estudos culturais, indica as limitações das posições isolacionistas vigentes. (...) se apresenta como uma estrutura mais geral, na qual assinalados ao reducionismo imperante que, usualmente estão associados os

³⁸ Ver circuito no anexo.nº 1

desenvolvimento das divisões acadêmicas, contempla a inclusão de outras facetas para configurar um olhar relacional e mais completo do todo.

Para Johnson (2006) o campo dos Estudos Culturais divide seus esforços em pesquisas concentradas ou no âmbito da produção, no texto ou recepção e culturas vividas. Vejamos, brevemente, como cada uma destas perspectivas de pesquisa se apresenta. Começando pelo primeiro ponto no diagrama de Johnson, os estudos centrados na produção cultural foram especialmente utilizados por autores sob um viés marxista. Embora estes não sejam sua totalidade, as formas do sistema capitalista de produção e sua influência na cultura massiva são aspectos bastante estudados pelos seguidores da escola de Frankfurt. Apresentando posterior influência do pensamento de Gramsci, muitos estudos baseados na produção cultural popular e não apenas massiva e midiática também contemplam a análise das condições de produção.

Os estudos neste âmbito do circuito teriam dois principais pontos limitadores. Primeiramente o economicismo, tendência a reduzir a produção cultural apenas a pontos mercadológicos da economia capitalista, não levando em consideração as culturas vividas (quarto ponto do circuito cultural e que se remete diretamente ao primeiro) e sua influência na lógica de produção. A segunda limitação desta abordagem diz respeito à conotação ideológica da produção, pois neste caso origem socioeconômica é confundida com tendência política.

Seguindo o circuito, temos as abordagens textuais do produto cultural, as quais estão particularmente ligadas ao estruturalismo e a linguística (contemplando aqui a semiologia) e abrem um leque de abordagens e análises bastante amplas. Esta perspectiva mostra-se extremamente importante, ainda que apresente limitações:

A análise formal moderna promete uma descrição realmente cuidadosa e sistemática das formas subjetivas e de suas tendências e pressões. Ela nos tem permitido identificar, por exemplo, a narratividade como uma forma básica de organização da subjetividade". (JOHNSON, 2006, p.69)

Como a análise textual consiste em oferecer leituras para o texto, vale refletir como as mesmas são recebidas pelo público, a quem o produto é destinado, centra-se aí um dos principais pontos fracos da abordagem textual, a presunção de que as leituras feitas pelos analistas são as mesmas feitas pelo público em geral. Outra limitação que os estudos de texto enfrentam é a negligência com os parâmetros da produção cultural. Segundo o autor, a análise fica frequentemente restrita aos meios textuais e pouco ou nada toca no quesito dos meios sociais e culturais que produziram este texto.

O terceiro tipo de pesquisa que Johnson (2006) cita, são os estudos baseados nas culturas vividas, que hoje tem seu maior expoente com os estudos de recepção. Muitos estudos etnográficos têm tendência a serem demasiado condescendentes com as culturas e grupos pesquisados. Como forma de evitar incorrer neste erro, o autor conclui que os melhores estudos sobre as condições de leitura e recepção são aqueles que se preocupam em descrever os pontos de vista das leituras do grupo focado, a intersecção entre o público e o privado.

Dentro destes pontos e de algumas de suas limitações, temos que enfrentar a opção de qual ângulo abordar para analisar o objeto pretendido. Considerando a abordagem que pretendemos utilizar e a qualidade de informações que se busca obter, optamos por privilegiar os aspectos do circuito cultural que contemplem o texto e as condições de produção da série *Antônia*. Tendo assim um olhar sobre o texto e o contexto que envolvem este produto. Embora entendamos que todos os estágios da circulação cultural sejam importantes, vemos que, no caso de nosso objeto, as condições culturais da produção tomam um espaço que possibilita maior acesso aos elementos chave para o estudo, devido a ser o primeiro programa de televisão aberta no país, a se centrar especificamente na mulher negra.

Para fazer uma relação entre a produção e as culturas vividas, temos que observar as últimas como meio social que compõe o espaço cultural que, por fim, pautam o processo de produção (ESCOSTEGUY, 2007). Ao fazermos esta relação

procuramos evitar as limitações do “produtivismo” ou “economicismo” (conforme visto acima, apontados por Johnson como problemas recorrentes de estudos focados na produção cultural). Certamente, por se tratar de uma mídia massiva e dominante, o aspecto capitalista da produção televisiva não pode ser subestimado, contudo este também não deve se transformar no centro da análise. Desta maneira, optamos por avaliar outras questões importantes da produção. Hall (2008b, p.367) explicita algumas instâncias que configuram a produção de um produto televisivo:

É claro que o processo de produção não é isento de seu aspecto “discursivo”: ele também se constitui dentro de um referencial de sentidos e idéias: conhecimento útil sobre rotinas de produção, habilidades técnicas historicamente definidas, ideologias profissionais, conhecimento institucional, definições e pressupostos, suposições sobre a audiência e assim por diante delimitam a constituição do programa através de tal estrutura de produção. Além disso, embora as estruturas de produção da televisão originem os discursos televisivos, elas não constituem um sistema fechado. Elas tiram assuntos, tratamentos, agendas, eventos, equipes, imagem da audiência, “definições da situação” de outras fontes e outras formações discursivas dentro da estrutura sociocultural e política mais ampla da qual são uma parte diferenciada.

Iremos contemplar a análise da estrutura de produção da série através de duas maneiras, conforme veremos a seguir. Primeiramente, como forma de contextualizar a situação do negro no Brasil contemporâneo (considerando-o dentro do Atlântico Negro), pretendemos utilizar como instrumento de pesquisa as revistas *Veja* e *Raça Brasil*. A primeira por ser a revista semanal mais lida no Brasil (representando, assim, uma publicação massiva), e a segunda, pois se trata do mais importante e reconhecido periódico voltado aos negros no país (um meio segmentado). Desta maneira esperamos poder apreciar a conjuntura da discussão da negritude nacional, como visto dentro de um veículo interessado na expressão do negro e da cultura negra e no âmbito de um canal que expressa a posição política e social dominante. Para tanto, estabeleceremos datas expressivas (as quais chamaremos datas-marco) política e culturalmente para a representação e visibilidade dos negros, em especial das

mulheres negras, nesta década, e centrar-nos-emos nas edições de ambas as revistas com publicação próxima a tais datas.

Entre os fatos culturais, a primeira data-marco a ser considerada é o lançamento do filme *Cidade de Deus*, em agosto de 2002, que acreditamos representar, conforme veremos posteriormente, um momento marcante para o cinema nacional, dando início à tendência de uma nova forma de representação para os negros na mídia. A segunda data-marco que utilizaremos como referência é o lançamento da novela *Da Cor do Pecado* (janeiro de 2004), por se tratar da primeira novela da Rede Globo a trazer como principal protagonista uma mulher negra. Desta forma será igualmente importante situarmos, dentro dos periódicos previamente citados, a novela *Viver a Vida*, em seu lançamento em setembro de 2009. Esta telenovela traz, mais uma vez, uma atriz negra como protagonista, porém pela primeira vez no horário nobre da emissora (a faixa das 21 horas). A terceira e última data-marco é exatamente nosso objeto, a série e o filme *Antônia*. Tomaremos como faixa temporal o lançamento da película nos cinemas (fevereiro de 2007), e o período de duração do seriado na televisão em suas duas temporadas (novembro a dezembro de 2006 e setembro a outubro de 2007).

Entre os acontecimentos político-sociais, consideraremos também três eventos. Primeiramente os ataques perpetrados pela facção criminosa Primeiro Comando da Capital (PCC) em São Paulo, em maio e agosto de 2006. O conflito levantou a discussão sobre criminalidade e a população das periferias e tais ataques foram pano de fundo do episódio *Toque de recolher*, apresentado na primeira temporada da série. A segunda data-marco político-social a ser utilizada como referência é a política de cotas universitárias para afro-descendentes instituídas pelo governo federal através do programa REUNI (abril de 2007). Esta discussão tomou grandes proporções nos debates midiáticos a respeito dos direitos das minorias e tem sido um dos principais pontos de debate e luta dos movimentos pró-inclusão no Brasil. Nossa última referência temporal para examinar a situação do negro na sociedade contemporânea, é a eleição de Barack Obama para a presidência dos Estados Unidos, fato que teve repercussão em todo Atlântico Negro e que consideramos de importância

capital para as marcas de sentido da representação dos negros, consideraremos para tanto o mês de sua vitória eleitoral, novembro de 2008.

Incluiremos também reportagens que, apesar de não contemplarem as datas estabelecidas, trouxeram com destaque na capa os temas a serem abordados.

Tais revistas serão consultadas da seguinte forma: a revista *Veja* através de seu catálogo *online*³⁹, e listaremos as matérias de teor jornalístico (excluindo assim aquelas opinativas como editoriais, crônicas, etc.). Após esta listagem⁴⁰, selecionaremos aquelas que tiverem relação com algum dos temas relevantes para a composição da identidade negra contemporânea. Devido a impossibilidade de encontrarmos exemplares mais antigos da revista *Raça Brasil*, não poderemos analisar as edições de agosto de 2002 e janeiro de 2004, respectivamente datas do lançamento de *Cidade de Deus* e da novela *Da Cor do Pecado*. As demais edições serão analisadas ou com o exemplar em suporte papel ou então através do material disponibilizado *online*⁴¹. Como a revista *Raça Brasil* é voltada a questões étnicas, selecionaremos aquelas matérias que contemplem as mesmas temáticas abordadas pela revista *Veja*⁴², estudando somente aquelas de cunho jornalístico e excluindo as notas em sessões fixas.

A segunda maneira que utilizaremos para situar o contexto da série, será através do próprio meio televisivo, colocando em perspectiva a progressão histórica e o atual momento da representação dos negros na televisão, em que *Antônia* se insere. Este momento se refere à tendência, que observamos na produção ficcional da Rede Globo de transpor a temática da representação da periferia e do negro, presentes no cinema nacional deste início de século, para a televisão na forma de seriados. As séries *Cidade dos Homens*, *Ó Paí Ó* e *Carandiru – outras histórias* são, junto com *Antônia*, produtos desta safra de representações aos quais utilizaremos como maneira de

³⁹ <http://www.veja.com.br/acervodigital/home.aspx>

⁴⁰ A lista encontra-se no Anexos B e C deste trabalho.

⁴¹ <http://racabrasil.uol.com.br/movimento-raizes/fixos/anteriores.asp>

⁴² Lembramos que enquanto a *Veja* é uma publicação semanal, a *Raça Brasil* tem periodicidade mensal.

contextualizar a série. O crescente número de protagonistas negros representados nas telenovelas da mesma emissora, e o caminho percorrido pelo negro na televisão até chegarmos ao atual estágio, também fazem parte da circunscrição de nosso objeto, embora não tenhamos a pretensão, nesta dissertação, de esgotar este assunto.

Pretendemos usar estas datas referenciais para situar tanto prévia quanto posteriormente ao seriado *Antônia* a posição do negro brasileiro, as discussões que têm sido desenvolvidas e alguns dos fatores que estão em jogo na disputa por posições culturais e políticas.

Assim pretendemos contextualizar a posição do negro no país e na televisão nacional, ao mesmo tempo que descrever como se encontrava o cenário social e também midiático para o aparecimento da série *Antônia*. Conforme propõe Kellner (2001, p.135) lembramos que as formas na “cultura da mídia devem ser analisados como textos ideológicos em contexto e relação, vendo alguns textos como reações radicais ou liberais mais progressistas”.

3.1 NEGROS, DO MASSIVO AO SEGMENTADO

Entre as 29 reportagens, matérias ou notas encontradas sobre questões pertinentes às mulheres e identidade negras na revista *Veja* nas datas escolhidas, selecionamos 19 que se referem aos temas: negros e periferia na mídia, política racial (Estatuto da Igualdade Racial, políticas de cotas, etc), cabelos (alisamento VS. cabelo étnico) e o presidente Barack Obama. Dentro destes assuntos, encontramos 16

matérias na revista *Raça Brasil*. Passamos agora para uma comparação entre o enfoque expresso pelas duas publicações sobre os mesmos acontecimentos.

Metade das matérias que destacamos na *Raça Brasil* tem relação com a representação do negro na mídia, e este é o primeiro tema que iremos abordar aqui. Em reportagens que destacam a estreia da primeira e segunda temporada de *Antônia*, a revista frisa as diferenças que a série apresenta em relação à dramaturgia tradicional da Globo, “ao apresentar heroínas negras, pobres, *rappers* e paulistanas”⁴³. A série é identificada como parte da tendência incorporada pela emissora (após o sucesso de *Cidade de Deus*) de dar atenção às periferias. A cumplicidade com a música e as intenções da diretora de “mostrar a periferia, o *hip hop* e a cultura negra de forma afirmativa”⁴⁴ está expressa, o que destaca também a posição das Antonias como mulheres em uma cultura machista.

A revista *Veja*, no entanto, ao falar de *Antônia* centra-se no aspecto da “*favela pop*”, ou seja, a periferia como centro de uma tendência de idealização cultural⁴⁵. Tal aspecto mostra precisamente o receio de Bentes (2007b) de que a cultura da mídia transponha os estereótipos tradicionais sobre a pobreza, mas direcione suas representações para formas vazias, banalizando e fantasiando sobre a periferia. Para *Veja*, como todo produto midiático, a série recebe uma boa dose de “artifícios e edulcoração”, mas nem por isso deixa de ter um lado artístico. Tal sinal não nos passa despercebido, conforme veremos adiante, o abrandamento de conflitos na transição entre os meios cinema e televisão é comum. Kellner (2001) ao discorrer sobre o cinema de Hollywood, fala sobre a necessidade desta indústria em não ferir as tendências dominantes. As séries como *Antônia* caem num paradigma similar, embora tenham maiores liberdades representativas do que as tradicionais telenovelas, elas ainda obedecem certos parâmetros limitados pelo veículo midiático.

⁴³ **Raça Brasil**. Elas estão de volta, talentosas, guerreiras e brilhantes. São Paulo, n.114, p.28-31, set. 2007.

⁴⁴ **Raça Brasil**, São Paulo, n.104, s/p, Nov. 2006.

⁴⁵ **Veja**, A periferia virou centro. São Paulo, n.1982, p.134-135, Nov. 2006.

Ao se referirem à estreia de *Cidade de Deus*⁴⁶, a revista *Veja* mostra também a união entre a periferia e o *pop*, exaltando o filme por suas qualidades. Em extensa matéria de capa quando da indicação do filme para quatro Oscars em 2004⁴⁷, a excelência e sucesso da película de Meirelles são mais uma vez ressaltados. Ainda fala do debate ocorrido em torno do filme em seu lançamento, fazendo clara referência ao posicionamento de Ivana Bentes sobre o que a pesquisadora chamou de “cosmética da fome”⁴⁸ (2007b), sem no entanto dar voz a tal ponto de vista, deixando claro a discordância com tal proposta.

Já na *Raça Brasil*, a reflexão feita sobre *Cidade de Deus*, e sobre outros filmes em que a violência das periferias é enfocada, é oposta. Na reportagem *O Cinema Negro pede Passagem*⁴⁹, mesmo sem citar o termo “cosmética da fome” literalmente, a posição da reportagem concorda em diversos aspectos com o pensamento de Bentes (2007a) – o qual veremos mais adiante – e é bastante clara sobre os problemas da representação dos negros nestas películas. Apesar de citar a posição de Paulo Lins (autor do livro *Cidade de Deus*) que se posiciona a favor de mostrar a grande disparidade entre brancos e negros como uma forma de instigar a reflexão sobre preconceito, o argumento de Lins é visto como “sectário e pouco lúcido”. Contraposto por Joel Zito Araújo e pelo cineasta Jéferson De, que, entrevistados, afirmam que a melhor representação dos negros no cinema vem de diretores negros. Araújo completa que “Quando você cita *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*, por exemplo, feitos por diretores brancos de classe média deste país, penso que eles prestam um desserviço à população e ao país ao exacerbar a violência e estilizá-la”. A revista ainda complementa que tais filmes mostram uma representação equivocada, pois existem muitos negros que não vivem a realidade das favelas e da criminalidade.

⁴⁶ **Veja**, Ao Deus Dará. São Paulo, n.1766, p. 108-109, ago. 2002

⁴⁷ **Veja**, Zé Pequeno em Hollywood. São Paulo, n.1839, p. 78-87, fev. 2004.

⁴⁸ Em entrevista ao portal Brasil de Fato, Bentes coloca que esta expressão é uma paródia da expressão de Glauber Rocha “estética da fome” em que o cineasta pregava pela criação de imagens menos estereotipadas da pobreza. Disponível em:

<http://www.brasildefato.com.br/v01/agencia/entrevistas/a-periferia-como-convem>

⁴⁹ **Raça Brasil**. O cinema negro pede passagem, n. 137, p. 36-43, out. 2009

Apesar da contestação, devemos apontar que filmes como *Cidade de Deus* ou *Tropa de Elite*, não foram produzidos com a intenção de representar a toda uma etnia, ou todos os lados de uma problemática social tão complexa como a violência. Mas sim contar uma narrativa que enfoca alguns aspectos desta temática, que por razões históricas e sociais atinge de forma muito mais pungente a comunidade negra. Em entrevista, Jeferson De⁵⁰ fala sobre o negro como modismo da produção audiovisual atual, mas critica o convencionalismo de tais representações, acrescentando que a melhor maneira de modificar esta situação é com a formação de produtores culturais negros. Joel Zito Araújo corrobora tal idéia (na reportagem que citamos anteriormente, *O Cinema Negro pede Passagem*), ele diz que embora um diretor branco possa fazer cinema negro, respeitando aspectos da cultura africana, faltaria a ele “inquietações existenciais” existentes dentro da comunidade negra, que apenas um diretor negro poderia satisfazer.

Tal observação possa talvez ser corroborada pelas críticas expostas por Bobo (1995) a respeito do livro e especialmente do filme *A Cor Púrpura*, adaptação de Steven Spielberg para o romance de Alice Walker. Bobo diz que as principais críticas ao filme de Spielberg e ao livro de Walker partiram da mídia e dos homens negros, que leram tais obras como uma representação negativa da população negra, em especial dos homens negros. Às mulheres negras, que sempre foram apagadas inclusive dentro da história negra, não foi dado a expressão de seu apoio tanto ao filme quanto ao romance. Em uma visão mais objetiva, Bobo (1995) vê que as diferenças entre o livro escrito por uma mulher negra e o filme dirigido por um homem branco, encontram-se principalmente na representação que é feita das personagens femininas, transformadas, de acordo com a autora, em estereótipos tradicionais das mulheres negras. A centralidade do enredo de Walker era o caminho de uma mulher negra abusada desde a infância para a conquista da auto-estima e independência, no entanto a autora vê o filme de Spielberg como “a crônica da jornada de um homem negro e abusivo para a auto-compreensão. O filme transforma uma pessoa má em outra

⁵⁰ **Raça Brasil**. Entrevista: Jeferson De. n. 107, p. 76-79, fev. 2007.

perplexa e confusa”⁵¹ (BOBO, 1995, p. 69). Por sua vez o diretor disse ver no livro de Walker uma história sobre pessoas, em que a raça não era o fator predominante, além de querer realizar uma obra que apelasse a todos os tipos de audiência. As impressões de Bobo sobre o que levou a tais mudanças de foco entre filme e livro, podem ser resumidas como: *A Cor Púrpura* é a versão de um homem branco para uma trama sobre gênero dentro de uma minoria racial. No caso teria faltado, seja por razões culturais ou econômicas, a sensibilidade de perceber o romance de Walker tal como foi escrito, sob o ponto de vista das mulheres negras sobre preconceito e violência dentro do grupo étnico.

Este pode representar um exemplo da visão que propõe que apenas um negro pode saber expressar de forma satisfatória o que um negro passa, ideia que vai ao encontro do pensamento de Collins (1990) de que apenas uma mulher negra pode saber o que uma mulher negra passa. No entanto, não encontramos críticas de tal tipo a série ou ao filme *Antônia*, que foi dirigido e idealizado por uma mulher branca e recebeu elogios, inclusive da *Raça Brasil* pela boa representação que faz das negras.

Voltando à representação negra na televisão, iniciamos pela cobertura sobre a ascensão de atrizes afro-descendentes como protagonistas de novelas na Rede Globo. Apesar do autor Manoel Carlos ter admitido posteriormente que os motivos para a escolha de Taís para o papel principal da novela *Viver a Vida* tiveram relação com a etnia da atriz, quando a produção foi lançada ele minimizou tal questão, anunciando que a escolha se deu pela idade da personagem. Em matéria da *Raça Brasil*⁵², onde a posição de Taís como protagonista em uma produção para o horário nobre é exaltada, dá-se fala ao novelista que diz pensar que a cor não é um fator determinante na profissão de ator, mas secundário, e por esta razão ele não pretenderia abordar a questão racial na telenovela. A *Veja* fala sobre o crescimento do espaço para a mulher negra nas telenovelas quando do lançamento de *Da Cor do*

⁵¹ Traduzido pela autora, do original: “The film is a chronicle of an abusive Black man’s journey toward self understanding. The film changes him from an evil person into one who is perplexed and confused.”

⁵² *Raça Brasil*. Em *Horário Nobre*, n. 136, p. 19, set. 2009.

*Pecado*⁵³, enfatizando a posição de Taís Araújo como atriz que quebrou parâmetros na televisão e como provável futura “musa negra” dos teledramas.

Como revista de atualidades, *Veja* frequentemente traz reportagens sobre aspectos variados da cultura midiática nacional e internacional. As matérias que citaremos a seguir têm relação com a importância da música negra, e também podem ser ligadas a aspectos de interesse da cultura do Atlântico Negro. Na reportagem *Atenção: eles podem causar mal a saúde*⁵⁴, o foco são músicos que apóiam causas e cantam sobre preconceitos variados, especialmente nos EUA. Entre cantores do interior do país que defendem o racismo e exaltam figuras históricas do nazismo, a reportagem chama a atenção para os astros do *gangsta’ rap* que fazem apologia à violência e especialmente à misoginia. Ao contrário dos obscuros artistas que destilam letras de ódio contra os negros para pequenos grupos das partes mais conservadoras da América, sem praticamente nenhuma visibilidade na mídia massiva, os *gangsta’ rappers* no entanto figuram entre os mais populares e bem pagos artistas do país e do mundo, tendo livre acesso nos meios massivos e popularidade em diversos grupos sociais. Outra forma musical identificada com a negritude que é exposta na matéria como produtora de mensagens preconceituosas é o *reggae*. Originário de um dos países mais homofóbicos do mundo, a Jamaica, alguns cantores provenientes da ilha defendem em suas músicas o apedrejamento ou fuzilamento de homossexuais⁵⁵.

Conforme colocamos anteriormente, o mito da hipersexualidade do homem negro, alimentado culturalmente e corroborado pelos homens negros (sendo o *rap* uma das faces que alimenta este mito) tem sua contrapartida, muitas vezes violenta, na agressão aos grupos mais vulneráveis como as mulheres e os homossexuais (HALL, 2008c). Não somente no relacionamento dentro do grupo étnico, mas no discurso e nas representações que tais artistas terminam por passar. Voltamos também ao que Carneiro (1995) afirma, sobre a dificuldade histórica do homem negro

⁵³ **Veja**, Beleza Negra., n. 1835, p. 110-111, jan. 2004.

⁵⁴ **Veja**, Atenção: Eles podem causar mal a saúde. n. 1957, p. 130-131, mai. 2006

⁵⁵ Por esta razão, muitos nomes famosos do reggae como Elephant Man e Beenie Man são proibidos de apresentarem-se na Inglaterra.

de exercer o poder patriarcal dentro da sociedade. Humilhar e atacar mulheres e/ou homossexuais serviriam como uma forma de afirmar esta ultra-sexualidade, sua posição superior de gênero, que afaga os egos dos despossuídos (GILROY, 2001).

Outra face problemática que estas tendências musicais misóginas identificadas com os negros podem criar, é um contra ataque ao próprio grupo racial. Um exemplo é o cantor de *country rock* racista Johnny Rebel, que justifica seus ataques verbais à comunidade negra com a retórica de que os *rappers* têm liberdade para insultar mulheres e brancos em suas canções.

Embora a revista *Raça Brasil* não se aprofunde em críticas ou análises sobre a cultura *hip hop*, ao manter espaço aberto para cantoras de *rap*, é frequente que estas critiquem o aspecto machista deste grupo, como em entrevista com a cantora e atriz de *Antônia*, Cindy Mendes “O *rap* é muito machista. Se a menina usa roupa mais decotada, os caras já taxam de depravada”⁵⁶. Tais aspectos mostram que a problemática da interação entre gêneros e sexualidade é bastante complicada dentro da comunidade negra.

Na matéria *Eminências Pardas*⁵⁷ da revista *Veja*, um aspecto importante do cenário musical norte-americano atual é levantado, o poderio dos produtores musicais negros. Eles contratam, treinam, descobrem ou reinventam artistas (muitos deles brancos), e os lançam no mercado, sob a musicalidade de um novo ritmo, o *hip hop soul*, uma mistura da *soul music* dos anos 70 com *rap*, gênero que tem dominado a música pop estado-unidense da atualidade. Estes artistas, muitas vezes, têm sua imagem e carreiras revitalizadas, com uma guinada, além de musical, também de estilo, tornando-se mais sensuais. Esta tendência tem relação com o fascínio da juventude branca americana pela cultura negra, que havia elevado o *rap* ao sucesso nacional. Este novo gênero musical é, por vezes, mais palatável aos consumidores mais conservadores, uma vez que ao contrário do *rap* não está estigmatizado pela ligação com violência.

⁵⁶ **Raça Brasil**, Cindy, a Cinderela do *Rap*., n. 107, p. 54-57, fev. 2007.

⁵⁷ **Veja**, *Eminências Pardas*., n. 1983, p. 130-131, Nov. 2006

Outro exemplo da ascensão do negro na mídia está nas séries de televisão norte-americanas apresentando famílias negras, cada vez mais trazidos para o Brasil. São os “enlatados” americanos que fazem sucesso nos canais à cabo brasileiros. A reportagem *Black TV na Raça Brasil*⁵⁸, destaca que o canal SBT estava apresentando, no momento em que a matéria foi publicada, seis *sitcoms* centrados em personagens negros. Tais séries mostram personagens geralmente estereotipados em situações de humor, mas devemos lembrar que os estereótipos sobre os negros mostrados nestas séries não são necessariamente aqueles clássicos, que a televisão e o cinema apresentaram historicamente. A popularidade crescente de tais programas no Brasil tem influenciado também a produção audiovisual nacional.

Um estilo que tem sido frequentemente relegado pelos meios de comunicação estabelecidos é o *funk*, a revista *Raça Brasil* raramente dá espaço para este gênero musical. Na revista *Veja*, que segue em acordo com um imaginário propagado pela cultura da mídia nacional, em reportagem sobre a cantora Tati Quebra-Barraco, o tom dado pela publicação enfatiza o lado pitoresco da vida da cantora, ressaltando a vulgaridade do *funk*⁵⁹. Tati é apresentada como uma figura contraditória, exótica e grotesca, fomentando a idealização da “cultura do funkeiro” como um espaço para delinquentes das periferias (YÚDICE, 2004; HERSCHMANN, 2000).

Ao terminar nossa exposição sobre as reportagens que contemplam a cultura negra na mídia, passaremos a um tema que, conforme vimos, tem extrema importância para a identidade da mulher negra, o cabelo. A *Raça Brasil* é uma revista focada especialmente para o público feminino, e como tal apresenta, em praticamente todas suas edições, dicas de beleza, cuidados com o cabelo, corpo, etc. Nas dez edições pesquisadas encontramos seis matérias que trazem variados aspectos sobre o cabelo étnico, perguntas e respostas, produtos para tratamento de cabelos, o visual de celebridades, tutoriais, etc., e também uma matéria sobre cabelo masculino, assunto raramente abordado em publicações do gênero. Não há uma preferência ou pressão

⁵⁸ **Raça Brasil**, Black TV. n. 105, s/p, dez. 2006

⁵⁹ **Veja**, Funkeira, encenqueira, barraqueira. n. 1986, p. 112-113, dez. 2006

para um estilo de cabelo, seja ele alisado ou crespo, a revista contempla e apresenta diversas possibilidades de tratar e estilizar o cabelo negro. Frequentemente confrontando os dois modos aconselhando a leitora a “escolher o que combina mais do seu estilo”⁶⁰. Apesar disso, em matéria sobre profissionais negros ganhando espaço no mercado de tratamentos de beleza, os entrevistados concordam que a tendência para os próximos anos é o cabelo crespo. O cabeleireiro Kaká Santos fala que grande parte dos clientes com cabelo étnico que recebe no salão onde trabalha em São Paulo, procura tratamentos para alisá-los. Em sua opinião isso se deve a influência da mídia, que mostra os modelos de beleza sempre com os cabelos lisos, ele diz: “Lembro de uma frase muito boa, o cabelo crespo entra na moda, mas o liso nunca sai”⁶¹.

Na *Veja* não é feito um enfoque sobre o cabelo étnico, mas sim sobre a contraposição cabelo crespo e cabelo liso. Nos exemplares pesquisados, encontramos três reportagens e uma nota sobre alisamento de cabelos. Em uma delas, são mostradas apenas novas técnicas para o procedimento e não é feita nenhuma reflexão⁶². Em outras duas reportagens, no entanto, a busca pelo cabelo liso e a insatisfação das mulheres com o cabelo crespo é abordada. Alguns motivos para a insistência com o alisamento são demonstrados, a relação com a branquitude e o padrão de beleza. Entretanto o foco da reportagem, “*A Fórmula da Felicidade*”⁶³ é o benefício que as mulheres retratadas vêm no alisamento definitivo e a relação que elas fazem entre o cabelo liso e beleza. Chama a atenção que na página seguinte a esta reportagem está um anúncio de página inteira sobre *Antônia – o filme*, uma película que apela particularmente à identidade da mulher negra.

Uma técnica brasileira de alisamento, criada nas periferias cariocas e que ganhou popularidade internacionalmente, é noticiada na reportagem “*Progressivas, univovos*”, e é feita a comparação “cabelo bom” VS. “cabelo ruim” – embora esta

⁶⁰ **Raça Brasil**, Crespos ou Lisos? n. 104, s/p, nov. 2006.

⁶¹ **Raça Brasil**, Beleza Rara., n. 136, p. 50-53, set. 2009.

⁶² **Veja**, As novas técnicas de chapinha., n. 1980, p. 134-136, nov. 2006

⁶³ **Veja**, A Fórmula da Felicidade., n. 1994, p. 110-112, fev. 2007.

classificação seja qualificada como politicamente incorreta⁶⁴. Em uma referência ao cabelo cacheado da personagem de Taís Araújo em *Viver a Vida*, é enfatizada a dificuldade para alcançar e manter tal visual, o que foi feito com apliques⁶⁵.

Apesar de não haver uma afirmação aberta a esse respeito, a revista *Veja*, ao frisar a relação entre cabelo liso e beleza/ felicidade, deixa transparecer que o ideal é um tipo específico de cabelo, o que pode vir ao encontro de algo que atormenta a auto-estima das mulheres negras, refletindo o que Gilliam e Gilliam (1995) afirmam sobre partes do corpo da mulher afro-descendente serem fonte de vergonha e opressão às mesmas.

Passaremos agora para o terceiro tema selecionado entre as reportagens encontradas nas publicações, a eleição de Barack Obama. Na *Veja* a trajetória do candidato foi acompanhada com cuidado, já em reportagem de fevereiro de 2007⁶⁶ eles apontavam Obama (então desconhecido no Brasil) como um dos candidatos a indicação democrata com poder de surpreender. A reportagem abordava o fato de que até aquele momento Hillary Clinton tinha a preferência do eleitorado negro, pois a população não identificava Obama como sendo “negro o suficiente”, conferindo tal fator a “complexa identidade negra nos Estados Unidos”. Com sua consolidação como candidato à presidência, na matéria de capa “*Obama entra para a história*”, a revista destacava sua posição como um candidato pós-racial e sua origem multicultural, adicionando: “No Brasil, caso não estivesse mirando em alguma cota, Obama se consideraria e seria considerado mulato”⁶⁷.

O desligamento de Obama com as causas negras são ressaltados pela revista também em reportagem sobre sua vitória eleitoral. Apesar de citar sempre a trajetória e as vitórias do movimento negro pelos direitos civis, marcando figuras históricas como Martin Luther King Jr., destaca-se que esta vitória não é uma vitória do

⁶⁴ **Veja**, Progressivas, uni-vos. n. 2131, p. 126-127, set. 2009.

⁶⁵ **Veja**, Ao natural com muito trabalho. n. 2132, p. 112, set. 2009.

⁶⁶ **Veja**, Um presidente negro na Casa Branca. n. 1996, p. 62-63, fev. 2007.

⁶⁷ **Veja**, Obama entra para a História. n. 2064, p. 92-101, jun. 2008

movimento negro americano, nem que somente graças a direitos conquistados pelo movimento de direitos civis dos EUA foi possível eleger Obama.

A posição da *Raça Brasil*⁶⁸ a respeito dos significados da vitória de Obama entra em choque, em diversos aspectos pontuais, com a perspectiva dada por *Veja*⁶⁹. A publicação segmentada também fala da multiculturalidade de Obama, admite que a eleição não foi pautada pela questão étnica, e desmente uma suposta posição do presidente como homem do povo, destacando-o como membro de uma elite intelectual. No entanto, destaca a importância das políticas de ação afirmativa para a “criação” de um homem (e um símbolo) como Obama, enquanto *Veja* fala das ações afirmativas com desdém. A importância da vitória de um homem negro para a auto-estima dos afro-descendentes ao redor do mundo é ressaltada, observando a característica norte-americana e as lutas da população negra deste país contra a segregação (segregação esta que ainda persiste em diferentes níveis, inclusive no Brasil, completa).

Outro ponto em que as duas publicações divergem é sobre as semelhanças entre o presidente Lula e o recém eleito Barack Obama. Enquanto *Veja* faz questão de destacar que tal comparação é despropositada, *Raça Brasil* acredita ser uma relação apropriada, uma vez que ambos são representantes de setores não-dominantes da sociedade (o operariado no caso de Lula e os afro-americanos no caso de Obama). As duas publicações, no entanto, concordam ao falar sobre as qualidades da primeira-dama Michelle Obama, apresentada como modelo de conduta e alicerce para o marido. Ambas adotando um ponto de vista conservador, deixando de lado posições políticas que Michelle adotou durante a campanha, ainda que tímidas, e a posição profissional da primeira-dama como advogada de extremo sucesso em sua carreira profissional.

O último tema que selecionamos, e talvez o que cause as maiores controvérsias, é a questão de políticas públicas raciais brasileiras. Nas edições pesquisadas da revista *Veja* encontramos cinco reportagens (incluindo uma de capa) a respeito das cotas raciais e sobre o Estatuto da Igualdade Racial. Apesar de diferenças

⁶⁸ **Raça Brasil**, Eu tenho um sonho... n. 127, p. 50-54, Nov. 2008

⁶⁹ **Veja**, Especial: Obama, a resposta. n. 2086, p. 76-99, Nov. 2008.

e algumas discrepâncias entre uma e outra, o ponto central de todas elas é o discernimento de que qualquer política que tenha por objetivos favorecer os afro-descendentes, é taxada como segregacionista. Em diversas outras matérias que falam sobre o negro, frequentemente encontramos algum comentário derogatório, ou até sarcástico com respeito a reserva de cotas raciais – como citamos anteriormente na reportagem *Obama entra para a história*. Duas destas reportagens aproveitam o lançamento de livros para discutir tal assunto, *Não Somos Racistas* de Ali Kamel⁷⁰ e *Uma Gota de Sangue* do geógrafo, Demétrio Magnoli. No primeiro, ancorado no livro de Kamel⁷¹, é exposto que no Brasil existe racismo, embora este não seja institucionalizado, como foi em nações legalmente segregacionistas, como EUA ou África do Sul. Portanto não existiria a necessidade da criação de cotas raciais, uma vez que elas seriam discriminatórias. A reportagem baseada no livro de Magnoli⁷² segue a linha de pensamento que vê na criação de políticas raciais como cotas ou nas propostas de um Estatuto da Igualdade Racial, um caminho para um regime de *apartheid*, citando também os exemplos dos EUA e África do Sul:

Descobre-se em *Uma Gota de Sangue* que as atuais políticas de cotas derivam dos mesmos pressupostos clássicos que embasaram, num passado não tão distante, a segregação oficial de negros e outros grupos. A diferença é que, agora, esse velho pensamento assume o nome de multiculturalismo – a ideia de que uma nação é uma colcha de retalhos de etnias que formam um conjunto, mas não se misturam. É o racismo com nova pele (SCHELP, 2 set. 2009, p. 88).

Além da concepção errônea a respeito do multiculturalismo, o universalismo é colocado como oposto a este. Nesta matéria ainda se infere que a criação de cotas se basearia em uma premissa genética e não cultural; ignorando a política do branqueamento. E defende-se a suposta democracia racial brasileira, uma vez que somos um povo extremamente miscigenado, o que ignora o vasto preconceito cultural existente em nosso país.

⁷⁰ Diretor da Central Globo de Jornalismo

⁷¹ **Veja**, Contra o mito da “nação bicolor”. n. 1969, p. 126-127, ago. 2006.

⁷² **Veja**, Queremos dividir o Brasil como na foto?. n. 2128, p. 88-93, set. 2009.

Em outras duas matérias, o Estatuto da Igualdade Racial, que estava em tramitação no congresso e foi aprovado em 2009 com grandes diferenças em relação ao texto original, é ferozmente atacado por *Veja*. Exclamações como “estapafúrdio” ou “monstruoso” para designar tal proposta são utilizadas na reportagem *Estatuto legaliza o racismo*⁷³ (incluindo um quadro com o título *Como insuflar o ódio racial*), que contradiz informações trazidas em outras reportagens, corroborando a existência do mito da democracia racial. Já na reportagem, *Eles querem desmiscigenar o Brasil*⁷⁴ o foco deixa de ser a questão das cotas raciais, deslocando-se para a questão quilombola. As medidas tomadas pelo governo federal em conjunto com o Ministério da Igualdade Racial a este respeito (e que integravam o texto original proposto pelo Estatuto da Igualdade Racial) são taxadas como medidas que fomentam a formação de guetos raciais e a intolerância, numa tentativa do governo federal de desmiscigenar o Brasil, criando somente duas raças estanques, ao invés de um “*melting pot*” racial, em que grande parte dos elementos teria origem multi-étnica.

A reportagem mais controversa, no entanto, foi publicada como matéria de capa em junho de 2007⁷⁵, e usa um episódio ocorrido na Universidade Federal de Brasília (UNB) em que dois irmãos gêmeos inscreveram-se como cotistas e um deles foi classificado como afro-descendente e o outro não. Nesta reportagem, as cotas raciais, como maneira de classificação racial, são relacionadas ao caminho para a segregação racial, ocorridas em países como África do Sul e na Alemanha nazista. Colocando os resultados de um teste genético realizado em algumas pessoas públicas em que se determina a porcentagem de herança genética africana, europeia ou indígena dos participantes, *Veja* frisa a miscigenação do Brasil e a impossibilidade de definir quem seria negro ou branco no país (em muitas personalidades negras foi constatado que a porcentagem de herança europeia era superior ou igual a herança africana).

⁷³ **Veja**, Estatuto legaliza o racismo. n. 1955, p. 112-113, mai. 2006.

⁷⁴ **Veja**, Eles querem desmiscigenar o Brasil. n. 2002, p. 60-61, abr. 2007.

⁷⁵ **Veja**, Eles são gêmeos idênticos, mas segundo a UNB, este é negro e este é branco. n. 2011, p. 82-88, jun. 2007.

O caráter racialmente inclusivo de nossa sociedade é exemplificado com distorção do sentido de miscigenação racial e do branqueamento. “(...), a miscigenação racial foi sendo gradualmente aceita até se transformar, hoje, num valor cultural dos brasileiros. O país tem orgulho da beleza das mulatas.” Tal declaração ignora a pressão pelo branqueamento de características físicas que ocorre até hoje em um país, de fato miscigenado, mas em que à negritude é negada representação e visibilidade. A posição da mulata na cultura brasileira, como intermediária entre a permissividade das negras e a beleza das brancas é descartada e a objetificação das mesmas, exaltada. Outra concepção equivocada apresentada na matéria é a admiração de “autores negros americanos” à democracia racial brasileira. Contudo, mesmo isso é controverso. Por exemplo, a antropóloga afro-americana Angela Gilliam (1995), em sua primeira viagem ao Brasil na década de 1960, havia ouvido falar do país como um lugar praticamente sem racismo e, no decorrer de sua viagem, cinco anos e alguns incidentes raciais depois, ela admite não ter encontrado o paraíso racial que procurava e voltou aos EUA. Ou seja, tal admiração entre pensadores negros norte-americanos pode vir de um desconhecimento sobre a sociedade brasileira.

A última reportagem que citamos teve repercussão nas páginas da revista *Raça Brasil*. Como forma de contrapor-se a extensa reportagem da *Veja*, classificada na *Raça Brasil* como “venenosa e tendenciosa”⁷⁶, foi realizada uma entrevista com o então reitor da UnB, Timothy Mulholland. Na entrevista, o reitor esclarece o caso dos irmãos gêmeos citados pela *Veja*⁷⁷ e explicita a reação violenta de partes da sociedade, com o apoio de setores da mídia. Várias informações dadas por *Veja* são criticadas por Mulholland, como a luta para transformar o conceito sociológico das ações afirmativas para um conceito genético. E também o fato de ignorarem que muitas universidades conceituadas já adotam uma política de cotas e que as pesquisas sobre os resultados destas ações tem sido positivos. Ao contrário das matérias sobre este tema publicadas

⁷⁶ A expressão foi utilizada em matéria de opinião, pelo presidente do conselho editorial de *Raça Brasil*, referida aqui porque faz parte de um especial, preparado pela publicação, como forma de rebater a reportagem da revista *Veja*.

⁷⁷ Segundo Mulholland o processo de avaliação dos irmãos ainda não havia sido concluído, e na realidade, um deles haveria se identificado como negro e o outro como branco.

na *Veja*, que expressam somente um ponto de vista, a revista *Raça Brasil* coloca um complemento opinativo contemplando dois pontos de vista sobre a questão.

Em suas reportagens a respeito da política racial e afins, *Veja* demonstra uma preocupação em manter o *status quo* dominante (como dos proprietários rurais na questão quilombola ou das classes mais altas nas questões de cotas raciais). As relações raciais no Brasil são exaltadas, utilizando-se exemplos extremados para contrapor tentativas de mudança. Informações contraditórias são dadas em diferentes matérias, em alguns momentos apoiando a veracidade da democracia racial brasileira, em outros, aceitando tal fato como mito. A existência de racismo não é negada, mas é relativizada, e o principal argumento apresentado na publicação em diversas reportagens é que o preconceito no Brasil é de classe e não étnico. Os destaques positivos que as ações afirmativas tiveram e tem até hoje na sociedade norte-americana são minimizados, inclusive com a eleição do presidente daquele país, Barack Obama. A miscigenação, que é de fato um fator positivo da sociedade brasileira, é encarada também como uma categoria fixa, pois a revista conclui que tal miscigenação faz de todos iguais, quando na realidade, conforme foi visto no primeiro capítulo, existe uma extensa gradação dentro da miscigenação que dita a classificação racial no Brasil. E, não importa o quão miscigenado o indivíduo seja, as normas da sociedade brasileira tem mecanismos que identificam e diferenciam o indivíduo negro do branco.

Devemos, no entanto, destacar que algumas questões levantadas pela revista *Veja* são pertinentes, como a proposta inicial do Estatuto da Igualdade Racial que obrigaria todo cidadão a declarar sua raça em qualquer documento oficial, o que, de fato, pode encaminhar a uma preocupante categorização e separação social. Apesar disso, *Veja* faz uma cobertura absolutamente parcial da política racial no país, contemplando apenas um ponto de vista e prevendo, de forma sensacionalista e unilateral, os possíveis resultados de mudanças na legislação.

Em termos gerais, *Veja* reproduz uma linha de pensamento bastante conservadora em relação aos negros. Reforçando a invisibilidade sobre a negritude, ao mesmo tempo em que encontramos três reportagens sobre alisamento de cabelos, não

houve nenhuma sobre alternativas ao cabelo liso. A cultura negra também é deixada de lado, mas a revista enfoca alguns aspectos da cultura midiática, reforçando a popularização das representações da periferia na televisão e cinema, que encham as telas, mas sem tocar na negritude

Por outro lado, a *Raça Brasil* não é uma revista de atualidades, seu foco são mulheres negras, e a cultura e visibilidade do negro. Assuntos diversos, como política racial aparecem geralmente causados por algum acontecimento pontual, como o analisado acima e, com maior frequência, em entrevistas. Suas percepções sobre a cultura negra são bastante variadas, apresentando diversas modalidades da mesma, ainda que algumas sejam deixadas de lado. A revista ressalta a participação negra na mídia, porém se coloca demasiadamente preocupada em que a representação realizada por esta seja pertinente a todo o grupo étnico (conforme a reportagem *O cinema negro pede passagem*). Nisso, ignora a impossibilidade de tal realização, uma vez que a diferenciação de aspectos e características, individuais e coletivas dos grupos negros, não apenas no Atlântico Negro, mas mesmo dentro do Brasil ou de uma região ou até comunidade, impossibilitam essa homogeneização.

Procuramos aqui demonstrar o contexto social e os assuntos que foram pautados sobre a comunidade negra ou periféricamente relacionados a ela, em uma publicação massiva e em outra segmentada. Podemos perceber diferenças gritantes entre as abordagens de uma e outra, não só devido a seu público, mas também por suas ideologias. *Veja*, de certa forma contribui por manter invisível os problemas que a população negra brasileira enfrenta, minimizando-os, juntando-os a uma gama de problemas estruturais do país, que nada tem a ver com o tema racial. Por sua vez, *Raça Brasil* quebra a invisibilidade da população negra, colocando-a em primeiro plano e respondendo a anseios (ainda que frequentemente apenas de consumo) dessa comunidade.

Veremos agora alguns pontos a respeito da trajetória do negro no audiovisual brasileiros. E como esta trajetória, ao menos a mais recente, pode ser ligada a questões que expusemos acima.

3.2 DE “MÃES PRETAS” E “PAIS JOÃO” ÀS FAVELAS-SÉRIES: A NOVA REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NA TELEVISÃO

A abordagem da pobreza não é nova ao cinema nacional, as favelas e conglomerados urbanos miseráveis fazem parte dos cenários utilizados por este meio há muitas décadas, para demonstrar o sofrimento do povo brasileiro. Na televisão, no entanto, a pobreza é tradicionalmente mostrada de maneira tímida. Mas é através do “redescobrimto” deste cenário pela cinematografia da retomada⁷⁸ que a televisão começa a reproduzir novas imagens sobre a pobreza e, ainda mais importante para nós, sobre o negro. Aos filmes que exploraram tal temática foi dado o apelido de *Favela-Movies*, a partir de algumas destas películas a Rede Globo de Televisão, incorporou este tema a produções de sua programação, às quais chamamos de *Favela-Séries*.

Estas séries fazem parte do capítulo atual na história dos negros na televisão brasileira. História pouco estudada, cuja obra mais significativa é a de Joel Zito Araújo, com o livro e documentário *A Negação do Brasil* (2004 e 2000, respectivamente). Neste momento, iremos percorrer esta relação entre os dois meios com a migração de estilo e conteúdo do cinema para a televisão ocorrida nesta década, e como isto tem contribuído para o aumento na representação do negro na mídia. Tal relação e seus significados tem sido alvo de bastante debate entre críticos e acadêmicos, como Bentes (2007a, 2007b) e Hamburguer (2007), autoras que utilizaremos para pautar tal discussão.

⁷⁸ Retomada é o termo utilizado para denominar a produção cinematográfica nacional que recomeçou em meados dos anos 90, após a grave crise que no início desta mesma década terminou pela extinção da Embrafilme.

Damos início aqui a progressão histórica do negro na teledramaturgia brasileira e alguns caminhos percorridos até o presente momento, centrando-nos especialmente na mulher negra na televisão e em outras questões relevantes a nosso estudo.

O negro sempre esteve presente na televisão brasileira, entretanto até meados dos anos 60, aos atores negros cabiam papéis de total subalternidade. Esta realidade tem mudado lentamente desde então. Faremos aqui um relato sintético sobre esta participação. Podemos utilizar o paralelo que Araújo (2008) faz ao comparar o papel do negro na ficção televisionada norte-americana e como este modelo foi adaptado para o Brasil. Araújo (2004) argumenta que muitos dos estereótipos sobre negros criados pelo cinema estado-unidense e posteriormente levados à televisão daquele país foram transportados para a televisão brasileira. Os cinco principais estereótipos na representação do negro no cinema americano seriam o mulato trágico, a *mammie*, *Tom*, o *coon* e o *Buck* (ARAÚJO, 2004). Todos estes tipos foram, em algum nível, utilizados na televisão brasileira. O mulato trágico é por vezes colocado como personagem ridículo ou de certa forma perverso, pois, pertencente a dois mundos, não se encaixa em nenhum. A *mammie*, e sua variação brasileira, a “Mãe Preta”, é um dos estereótipos mais fortes e persistentes da mulher negra nas representações midiáticas, sendo utilizado ainda hoje nas telenovelas brasileiras. A “mãe preta” é a serviçal, grande, forte e muitas vezes mandona, mas com intenso instinto maternal, sempre pronta a cuidar de sua família branca.

O “Pai João” (ou *Tom*) é uma imagem retirada do romance norte-americano *Uncle Tom’s Cabin*, de Harriet Beecher Stowe, retratado diversas vezes no cinema e adaptado para a TV brasileira na novela, *A Cabana do Pai Tomás*. O “Pai João”, representa o estereótipo do “negro de alma branca”, serviçal digno e sábio. O *coon*, é uma forma de menestrel, palhaço e malandro. A quinta imagem, segundo Araújo (2004) foi menos usada na televisão nacional, o *Buck* representa o negro brutal e sexualmente perigoso. Todavia isto não significa que variações deste (ou destes personagens) não tenham sido utilizadas assiduamente nas novelas brasileiras. O

“jagunço” negro e perigoso é um papel recorrente na teledramaturgia, assim como o “fiel guarda costas”, e é normalmente representado por atores grandes e fortes. Um dos papéis mais tradicionais relegado às mulheres negras nas nossas novelas é o de “empregadinha” subserviente e risonha. Tanto na mídia norte-americana quanto na brasileira estas imagens clássicas tem se transformado com o passar do tempo, alguns destes estereótipos foram saindo de cena enquanto outros foram reinventados. E, claro, conforme pretendemos demonstrar, novas representações dos negros tem sido buscadas recentemente. No entanto vale observar que (ARAÚJO, 2004, p.138):

Embora alguns autores contratados pela Globo nos anos 70 tenham criado alguns personagens para atores e atrizes negras, desenvolvidos de forma não estereotipada, mesmo que representando pessoas de classes subalternas, todos os atores negros que integraram o elenco das novelas que buscavam ser fiéis à realidade do Brasil rural e urbano do século XX, interpretaram os estereótipos clássicos sobre o negro, como a mãe preta/*mammie*, o Pai João/*Tom*, o moleque negro, a criadinha fiel, o jagunço e o malandro carioca.

Para a atriz Léa Garcia, no documentário citado *A Negação do Brasil*, interpretar estes personagens estereotipados, como escravas ou domésticas não tem tanta importância do ponto de vista dramático e profissional – diferentemente do ponto de vista social – contanto que os personagens tenham conteúdo ou acrescentem algo à trama.

Visto estes estereótipos genéricos, falaremos agora de alguns exemplos e momentos marcantes de personagens negros na produção televisiva brasileira. O primeiro personagem negro de destaque em uma novela nacional foi a Mamãe Dolores de *O Direito de Nascer*, interpretada pela atriz Isaura Bruno. Nesta novela, escrita pelo cubano Felix Caignet e adaptada por Talma de Oliveira e Teixeira Filho em 1964/1965 na Rede Tupi, Bruno interpretava a típica *mammie* (ARAÚJO, 2004), como mãe adotiva do protagonista branco Albertinho Limonta. A novela fez um grande sucesso e a personagem Mamãe Dolores marcou época, levantando grande interesse sobre a atriz.

Isto no entanto não garantiu seu sucesso, pois Isaura Bruno fez personagens secundários em outras três novelas e morreu em 1977 no esquecimento.

Em 1969, a Rede Globo apresentou *A Cabana do Pai Tomás* (que conforme vimos, introduziu na televisão o estereótipo do *Uncle Tom/Pai João* no país) e esta novela causou uma das primeiras polêmicas raciais da televisão nacional. O personagem principal, o negro Pai Tomás, foi interpretado pelo ator branco Sérgio Cardoso, que foi pintado e usou rolhas no nariz e lábios. A atriz Ruth de Souza (esta sim negra) que interpretava a importante personagem Tia Cléo, esposa do Pai Tomás, viu seu personagem perder espaço no enredo e nos créditos da telenovela para as atrizes e personagens brancas. Em entrevista a Araújo (2004, p.90), Ruth de Souza presta depoimento sobre as dificuldades dos atores negros em sobressaírem-se na televisão nacional:

Os autores vêem o negro como serviçal (...) As histórias se desenvolvem em cima dos personagens brancos, e o negro não tem vez. Há muitas atrizes negras que aceitam papéis de serviçal e não conseguem questionar o autor, ficam dando aquelas risadinhas para o patrão branco.

Tal episódio mostra a força que as agências publicitárias exerciam na programação da telenovela brasileira. A empresa norte-americana Colgate-Palmolive, patrocinadora de diversas novelas, foi a responsável pela escolha de Cardoso para o papel de Tomás. De acordo com Araújo (2004), há de ser considerada a hipótese de que o que aconteceu foi uma importação de valores e conceitos norte-americanos para a realidade brasileira. Nesta época, nos Estados Unidos o movimento pelos direitos civis já contava vitórias, e estas empresas não podiam mais usufruir do privilégio de impor valores conservadores da mesma maneira que sempre fizeram, em seu país de origem. No Brasil, no entanto, o contexto social era contaminado por uma forte ideologia de branqueamento e, no âmbito político, o país encontrava-se em meio a uma ditadura que reprimia ações que buscassem a alteração do *status quo*, permitindo assim que trouxessem tais exemplos de personagens estereotipados.

A atriz branca Lucélia Santos interpretou a primeira personagem protagonista afro-descendente em uma telenovela em *A Escrava Isaura* (Rede Globo, 1977) de Gilberto Braga (adaptada do romance de Bernardo Guimarães). De acordo com Araújo, *A Escrava Isaura* foi o ápice do ciclo abolicionista das novelas brasileiras, fez um enorme sucesso e foi o primeiro produto da Rede Globo a ser internacionalizado. A novela tinha uma posição anti-escravagista explícita (que foi repetida em outras novelas da emissora, adaptadas de romances do século XIX) e contou em seu elenco com muitos atores e personagens negros, porém, entre estes não havia enfrentamento ou identidade racial, o que era mostrado seguia a permanente servidão, docilidade e gratidão aos protagonistas brancos (ARAÚJO, 2004). A única personagem negra que possuía certo orgulho na trama era a vilã Rosa, interpretada por Léa Garcia. A trama foi adaptada de forma a refletir os mesmos preconceitos e valores raciais e estéticos que balizavam o romance original, escrito um século antes. O conservadorismo da produção, desta forma, passou desde a personagem principal aos coadjuvantes⁷⁹.

O diretor Walter Avancini, em entrevista no documentário *A Negação do Brasil* (ARAÚJO, 2000) conta que, além do motivo econômico que impediu o negro de ter papéis de maior destaque durante as primeiras décadas da televisão brasileira, houve também uma falta de atores preparados para levar adiante tais personagens. O diretor cita a telenovela *Gabriela* (escrita por Walter George Durst, 1975), em que ao deparar-se com a impossibilidade de encontrar uma atriz negra dentro das características da personagem de Jorge Amado, que estivesse preparada e em condições de protagonizar esta produção foi feita a opção por Sônia Braga (atriz que de acordo com o diretor possui um tipo “mais caboclo”). Embora impossível determinar as qualificações das atrizes negras disponíveis na década de 1970, vale lembrar, conforme o próprio Avancini admite, que tal falta de preparo tem relação com a falta de oportunidades culturais e profissionais para estas atrizes na época.

⁷⁹ Nesta produção deu-se um exemplo de como o regime político poderia intervir no andamento da novela, a censura proibiu o uso da palavra “escravos”, portanto durante toda a obra tal termo foi substituído por “peça”.

Levaria quase duas décadas para que uma telenovela tivesse como protagonista uma atriz negra. *Xica da Silva*⁸⁰ (Walcyr Carrasco, 1996/1997) veiculada na Rede Manchete, trazia Taís Araújo (então com 17 anos) interpretando a “rainha negra” do século XVIII. Antes disso, em 1995, a Globo apresentaria, na novela *A Próxima Vítima* de Sílvio de Abreu, uma família negra de classe média, na qual um dos filhos, Jefferson, interpretado por Lui Mendes, era homossexual. Nesta obra a família Noronha era descrita como uma “família comum” e de fato, tão comum, e com valores extremamente conservadores, que não trazia nenhum traço étnico marcante. O que levou Araújo (2004, p.286) a questionar: “Será que ser de classe média é uma experiência exatamente igual para todos, independentemente de origem e pertencimento racial?” A trama não abordava a questão étnica, o preconceito racial e a dificuldade dos negros em melhorarem de *status* social não foram temas relevantes, assim como a identidade racial também não foi trazida à tona.

Sete anos após seu desempenho inédito em *Xica da Silva*, Taís Araújo voltou a interpretar uma protagonista em novelas, desta vez na Rede Globo, em *Da Cor do Pecado* (2004), de João Manoel de Carneiro. Taís interpretou Preta, uma feirante pobre que se apaixona por Paco (Reynaldo Gianecchini), um rapaz branco e rico. Preta engravida de Paco, porém os dois são separados pela vilã racista Bárbara (Giovanna Antonelli). No desenrolar da trama Preta se envolve com Felipe (Rocco Pitanga), um homem negro, porém no final o casal de protagonistas, Paco e Preta, vencem as adversidades e preconceitos e voltam a ficar juntos. Para Joel Zito Araújo, o papel da atriz nesta novela foi “um fator inédito de auto-estima para crianças e adolescentes afro-descendentes de todo o país, quebrando paradigmas e estereótipos sobre o negro brasileiro” (2008, p.981).

Taís Araújo (nascida no Rio de Janeiro em 1978) tem se firmado como a mais proeminente atriz negra de sua geração, e na atualidade figura como um dos principais nomes do elenco da Rede Globo. Em setembro de 2009, estreou como

⁸⁰ A novela é uma adaptação do filme homônimo de Cacá Diegues (1976), que trazia Zezé Motta no papel título.

protagonista da novela *Viver a Vida*, de autoria de Manoel Carlos, principal telenovela da emissora, no horário das 21h. Além de mais este feito inédito para uma mulher negra, a atriz interpreta o simbólico papel de uma das Helenas do autor⁸¹. Nesta novela, Helena é uma modelo de renome, independente e bem resolvida em sua vida pessoal e carreira, que, ainda no início da trama apaixona-se e casa-se com Marcos (José Mayer), um homem branco e mais velho. Em relato a revista *Marie Claire* (set. 2009), Taís declara que não acredita que recebeu tal papel apenas por ser negra, mas sim que seu personagem poderia ser interpretado por uma atriz jovem de qualquer etnia, fato que a atriz considera demonstrar um avanço, pois mostraria o pós-racialismo para o qual a sociedade se encaminha. O novelista Manoel Carlos, no entanto, afirma que escolheu a atriz por querer mostrar uma “Helena” negra e jovem.

Além de Taís Araújo o elenco conta também com outros atores afro-descendentes que formam a família da protagonista. Como muitas das “mocinhas” de novela, Helena é apresentada ao público como sendo uma mulher generosa, ponderada, ativa, segura de si e de excelente conduta moral, porém ainda mantendo liberdade de pensamentos e atos considerados adequados a uma mulher contemporânea. Ao contrário de sua irmã Sandra (Aparecida Petrowky), descrita no material de produção como alguém que constantemente “se mete em confusão”, e mantém um relacionamento com o criminoso Benê, de quem engravida.

No desenrolar da trama descobre-se que Helena realizou um aborto na juventude para manter sua ascensão profissional, abrindo espaço para um grande tabu da sociedade brasileira. No entanto, ao invés de trazer tal assunto para a pauta de discussão, o aborto realizado pela personagem no passado serve de gancho para a briga que, indiretamente, leva ao acidente responsável por deixar a enteada de Helena, Luciana, tetraplégica (interpretada por Alinne Moraes). Tal acontecimento levou a uma das cenas mais impactantes de *Viver a Vida*, a humilhação de Helena frente à Tereza

⁸¹ Nome/personagem fetiche das protagonistas criadas por Manoel Carlos, presente na quase totalidade de suas novelas, interpretadas tradicionalmente por atrizes brancas, porém mais velhas do que Taís Araújo, como Regina Duarte (*História de Amor*, 1995; *Por Amor*, 1997; *Páginas da Vida*, 2006), Cristiane Torloni (*Mulheres Apaixonadas*, 2003) ou Vera Fischer (*Laços de Família*, 2000).

(Lília Cabral, que interpreta a ex-esposa de Marcos e mãe de Luciana). A cena apresentada dia 16 de novembro de 2009, traz Helena pedindo perdão por não ter cuidado para que nada acontecesse à Luciana, enquanto Tereza a culpa pela situação da filha. Ela acusa Helena de subir na vida através do assassinato de uma criança (se referindo ao aborto) e do casamento com um homem rico, e condena a rival a viver com a culpa pelo que Teresa considera serem dois crimes (o aborto e o acidente de Luciana). Por fim, Helena ajoelha-se e pede perdão, ao que recebe um tapa de sua algoz. As críticas de parte do movimento negro foram intensas:

Para nossa surpresa e decepção, presenciamos uma cena num capítulo recente de *Viver a Vida* que nos remete a clássicos da dramaturgia brasileira no reforço da humilhação das personagens negras.

(...) O reforço da idéia da mulher negra como permissiva e disponível, que levaria os homens (brancos) a cometerem loucuras e a extrema humilhação de Helena na cena, faz acreditar que o autor e a Globo resolveram punir a personagem, colocando-a no "seu lugar", ou seja, de uma pessoa inferior que merece ser surrada a critério daqueles que, efetivamente, são cidadãos plenos de direitos.⁸²

Em matéria da revista *Veja* é ressaltada a falta de empatia com o público que a personagem de Araújo sofre, sendo considerada em sondagens da emissora como arrogante e superficial. O sofrimento e a humilhação da personagem serviriam também como forma de conquistar a simpatia do telespectador. No artigo, coloca-se o ciclo inverso que a heroína desta novela tomou, frente a outras protagonistas da televisão:

Tem sido mais costumeiro que elas não empolguem o público por serem boazinhas demais, no limiar da tontice. Para redimí-las diante do público a receita é uma só: a mocinha tem de aplicar surras homéricas na vilã. (...) No caso de Helena, deu-se o contrário: precisou apanhar de uma megera para virar gente. (*Veja*, n. 2140, p.188-189):

⁸² Maria Júlia Nogueira, Secretária Nacional de Combate ao Racismo da Central Única dos Trabalhadores.

Embora o autor não toque na questão racial que envolve este assunto (exceto para enquadrar como paranóica a reação do movimento negro), uma leitura mais cuidadosa mostra ser impossível furtar-nos a perceber as semelhanças que a simbologia desta cena, em particular, guarda com recorrentes imagens da dramaturgia nacional sobre a submissão negra e o escravismo. Presentes inclusive no figurino de Helena, conforme interpreta Galdino (Portal Geledés, Nov. 2009), em crônica, referindo-se aos trajes de Helena como *slave collection*⁸³.

Em crônica no jornal Folha de São Paulo, Bia Abramo⁸⁴ destaca a importância da iniciativa, ainda que acanhada, da apresentação de personagens e atores negros em papéis de destaque na televisão. Afinal, se isso não indica o fim do racismo, ao menos mostra que existe interesse nos meios de comunicação de massa de se dirigir às temáticas de inclusão. Isso se configura ainda mais considerando que na segunda metade de 2009, das três telenovelas apresentadas pela Globo em seu horário noturno, duas trouxeram atrizes negras como protagonistas. Além de Taís Araújo em *Viver a Vida*, a novela *Cama de Gato* (com início em outubro de 2009, apresentada na faixa das 18h, de autoria de Thelma Guedes e Duca Rachid), traz como atriz principal Camila Pitanga (Rose). Ao contrário da atual personagem de Taís Araújo, Rose apresenta uma história de vida muito menos glamourizada, em princípio. Mãe divorciada com quatro filhos, ela inicia a trama trabalhando como faxineira, mas terá um relacionamento com seu patrão, o milionário Gustavo (Marcos Palmeira). A personagem de Camila é descrita como sendo “uma mulher batalhadora, uma dessas ‘supermulheres’ que trabalham dobrado para criar seus filhos, sem nunca perder a garra, a disposição e a alegria”.⁸⁵ Por outro lado, o ex-marido de Rose, interpretado pelo ator negro Aílton Graça, é apresentado como malandro e mulherengo, sempre tentando se aproveitar da bondade da ex-esposa.

⁸³ Na cena em questão Helena, sempre trajada com apuro, encontra-se completamente desglamourizada, cabelos presos em um coque, sem maquiagem, seu figurino é uma calça larga cinza e uma camisa branca, estilo bata

⁸⁴ A matéria foi consultada no portal Geledés, acessado em 1/12/2009.

⁸⁵ Descrições retiradas do *website* oficial da novela, no endereço: <http://camadegato.globo.com/>

Mesmo com esta visibilidade, é necessário, no entanto, complementarmos o fato de que nenhuma das duas tramas em desenvolvimento planeja focar o racismo como tema, e este poderá ser tratado apenas de forma marginal, ou secundária. Essa atitude está em consonância com uma característica da mídia nacional, já apontada anteriormente, que individualiza o racismo, ao invés de mostrá-lo como problema social (ARAÚJO, 2004).

Apesar do enorme avanço na visibilidade e nas oportunidades para as atrizes e personagens negros, exemplificado pelas duas telenovelas contemporâneas com protagonistas afro-descendentes, esta ainda não é a regra. Para esclarecer ainda mais o contexto das representações da mulher negra na televisão brasileira, citaremos alguns exemplos das telenovelas mais recentes da Rede Globo em suas três faixas de horário, às 21h, 19h e 18h.

Na telenovela *Caminho das Índias*⁸⁶ (escrita por Glória Perez, apresentada entre jan. e set. de 2009, na faixa das 21h), a temática do preconceito étnico teve grande importância, ao focar os povos e castas da Índia. No núcleo brasileiro, no entanto, contabilizamos seis personagens afro-descendentes, entre eles três mulheres. Neusa Borges interpreta Cema, mãe de um rapaz que sofre de esquizofrenia e como a família não dispõe de muitos recursos, são ajudados pelo psiquiatra Castanho (Stênio Garcia). Juliana Alves interpreta Suellen, uma garçonne que sonha em ficar famosa e passa suas noites na gafeira, onde conhece e se apaixona por Castanho, homem rico, branco e mais velho. A personagem afro-descendente que ganhou maior destaque na trama foi Norminha, interpretada por Dira Paes, “uma dona de casa fofqueira e falsa moralista”, que engana o marido (Abel, interpretado por Anderson Müller) e seduz um rapaz adolescente.

Anterior à *Caminho das Índias*, *A Favorita*⁸⁷ (escrita por João Emanuel Carneiro, jun. 2008 a jan. 2009) trouxe apenas três atores negros em seu elenco principal. Todos formavam o núcleo da família Rosa, chefiada pelo deputado Romildo

⁸⁶ Dados retirados do website da produção <http://caminhodasindias.globo.com/>

⁸⁷ Dados retirados do website da produção <http://afavorita.globo.com>

(Milton Gonçalves), envolvido em esquemas de corrupção e tráfico ilegal. Seus filhos Didu e Alicia foram interpretados por Fabrício Boliveira e Taís Araújo. Alícia é uma moça mimada e fútil que sobrevive do dinheiro do pai, apesar de recriminá-lo por sua conduta.

No horário das 19h, faixa em que a Rede Globo primeiro apresentou uma protagonista afro-brasileira, a novela *Caras & Bocas*⁸⁸ (Walcyr Carrasco, abr. 2009) traz o maior número de intérpretes negros entre os exemplos recentes, que foram sete no total, sendo quatro mulheres. Dirce (Dhu Moraes) é a ex-empregada doméstica de confiança da protagonista Dafne, sua filha Milena (Sheron Menezes) é caracterizada como íntegra, batalhadora e orgulhosa de si, e Magaly (Thalma de Freitas) é uma mãe divorciada que tenta ajudar sua filha Ada (Amanda Azevedo) a realizar o sonho de ser modelo. É interessante notar que, enquanto os personagens masculinos são descritos não apenas através de suas características, mas de suas profissões, as personagens femininas são descritas por suas peculiaridades, não apenas de personalidade, mas físicas, e por suas relações familiares e de amizade. A única referência as suas profissões, muitas vezes, é quando estas se relacionam ao âmbito doméstico.

*Três Irmãs*⁸⁹ (Antônio Calmon, set. 2008 a abr. 2009) teve a participação de três atores negros no elenco principal, Solange Couto e Roberta Rodrigues interpretaram dona e funcionária de uma pousada, ambas descritas como “mulata” ou “morena bonita” no material de divulgação da produção. Já na telenovela *Beleza Pura*⁹⁰ (Andréa Maltarolli, fev. a set. 2008) encontramos apenas um personagem negro, Rodrigo dos Santos foi intérprete de Orlandino, um dos capangas do vilão Tomás.

Antes de *Cama de Gato*, a novela *Paraíso*⁹¹ (Benedito Ruy Barbosa, mar. a out. 2009) foi apresentada no horário das 18h. Adaptada da produção homônima apresentada pela primeira vez em 1982, e ambientada no meio rural, *Paraíso* contou com sete personagens afro-brasileiros, sendo quatro mulheres. Esta novela trouxe

⁸⁸ Todos os dados retirados do *website* da produção <http://carasebocas.globo.com>

⁸⁹ Todos os dados retirados do *website* da produção <http://tresirmas.globo.com>

⁹⁰ Todos os dados retirados do *website* da produção <http://belezapura.globo.com>

⁹¹ Todos os dados retirados do *website* da produção <http://paraiso.globo.com/>

personagens negras desempenhando em sua maioria funções auxiliares, como “escada” das tramas principais, como é o caso da empregada doméstica Candinha (Cris Vianna), que auxilia os protagonistas Maria Rita e Zeca em seu romance proibido. Lucy Ramos (Cleusinha) e Lidi Lisboa (Das Dores) também incorporaram personagens tradicionais, Cleusinha era a “fofoqueira da cidade” e Das Dores, uma moça bonita e tímida que trabalhava em uma pensão. Aisha Jambo interpretou Leni, uma “aventureira” do Rio de Janeiro que chama a atenção na cidade pequena por seus hábitos e visual diferente. Previamente a esta telenovela foi ao ar *Negócio da China*⁹² (Miguel Falabella, out. 2008 a mar. 2009) que trouxe duas mulheres negras no enredo (de um total de três personagens afro-descendentes). Renata Vilela representou Myrna, médica que começa um relacionamento com um homem mais jovem, e Zezé Barbosa era Semíramis, uma mãe solteira que trabalha em uma padaria e mantém um relacionamento com o patrão casado o que a permite relaxar no trabalho.

Para Andrade (2009) as telenovelas da Rede Globo neste século têm oscilado entre duas formas de representação da mulher negra, com alguns bons exemplos tal como as protagonistas de *Da Cor do Pecado* e *Viver a Vida*, que apesar de seus problemas ajudam a desenvolver uma visibilidade e identificação positiva com a população negra. Mas há uma grande quantidade de exemplos negativos, personagens que representam os estereótipos clássicos e/ou marcadas pela invisibilidade, como é o caso de muitas das personagens interpretadas por atrizes negras nas produções mencionadas acima.

Muitos outros exemplos sobre o negro na história da televisão brasileira poderiam ser citados, este não é, porém, nosso objetivo neste trabalho, mas sim mostrar algumas marcas importantes deste percurso histórico. A evolução das representações dos negros tem sido um processo extremamente lento, a televisão, como meio que integra a cultura midiática, dificilmente inova em questões que podem chocar ou desagradar à audiência. A tendência a produzir sempre as mesmas

⁹² Todos os dados retirados do *website* da produção <http://negociodachina.globo.com/>

representações domina em muitas ocasiões, e as inovações, geralmente ocorrem quando algo já é amplamente aceito pela sociedade.

Por ser um gênero ficcional diferente, sem a padronização típica às novelas e endereçada a uma audiência mais específica do que os melodramas, as séries tem maior liberdade temática e de formatos, e lhes é permitida a vantagem de romperem com padrões homogêneos com os quais outros gêneros estão comprometidos. Gledhill (1997) propõe os conceitos de verossimilhança de gêneros narrativos e verossimilhança cultural. O primeiro mecanismo permite a extensão dos limites da realidade, fazendo com que o espectador admita cenários impossíveis, de fato, porém aceitáveis enquanto parte de determinado gênero ficcional. Já a verossimilhança cultural trata do que é aceitável para uma produção em termos sócio-culturais, esta instância é passível de mudança e progresso conforme a sociedade avança no sentido da maior pluralidade. Dessa forma, o que antes era considerado “tabu” socialmente, portanto impossível de representar na televisão, ganha novos contornos a serem introduzidos na roda ficcional (pela pressão de mudanças sociais e culturais, em geral).

A verossimilhança cultural mostra que não basta, para os formatos, serem imutáveis e simplesmente reeditarem as mesmas representações, mas têm a necessidade de adaptarem-se às mudanças através deste processo de negociação. Dessa forma, a televisão se recicla, e aos poucos abre espaço para a diferença. As maiores mudanças ou quebras de parâmetros, claramente, ficam a cargo dos gêneros mais periféricos da televisão, mas esta progressão é extremamente importante e o processo que leva a ela não pode ser subestimado.

No cinema brasileiro, no entanto as representações negras têm historicamente maior volume. A parceria que se formou entre cinema/ televisão neste século trouxe consigo elencos majoritariamente compostos por afro-descendentes e enredos que retratam a vida cultural negra independente da cultura e do cotidiano das classes brancas mais abastadas. A representação da periferia tem importância para nós por trazer os grupos sociais que aí vivem, grupos formados em sua maioria por afro-

descendentes. São nestas películas e nas séries televisivas as quais elas deram origem, que podemos ver maiores diferenças e ousadia em relação à representação do negro.

Os *favela-movies* na realidade reabilitaram a favela como cenário cinematográfico, porém nas décadas de 1950 e 1960 esta temática já era abordada pelos cineastas do país em filmes como *Rio 40 Graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos, *Cinco Vezes Favela* (1962), dirigido por cinco diretores iniciantes, e *Orfeu do Carnaval* (1959) de Marcel Camus. Já nas décadas de 1970 e 1980, as periferias urbanas foram postas de lado nas produções nacionais. É necessário lembrar que a produção fílmica brasileira sofreu progressiva diminuição na penúltima década do século XX, culminando no fechamento da Embrafilme. Somente a Retomada, a partir de meados dos anos 90, levaria o país, lentamente, a voltar a ter uma produção cinematográfica relevante.

A obra *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, ganharia outra adaptação em 1999 com Cacá Diegues na direção. Ao confrontar o Orfeu de Camus ao de Diegues, as mudanças sociais nos 40 anos de intensa urbanização e inchaço das periferias ficam à mostra. A favela deixa de ser idealizada romanticamente e a situação da violência urbana nas zonas desprivilegiadas ganha espaço. Segundo Oricchio (2003, p.151) até então a representação das favelas no cinema encaixava-se em uma divisão:

Então, de um lado há a representação idílica dos morros. Lugar onde se é irresponsavelmente feliz, onde se ama e se samba pouco importando que as pessoas estejam doentes ou morrendo de fome. O antecessor de Cacá, o *Orfeu* de Marcel Camus, é o mais significativo emblema desse tipo de atitude (...).

De outro, há a representação que a esquerda tradicional faz do morro, imerso em profunda ignorância, ocupando-se em tarefas menores, em lugar de, disciplinadamente, revoltar-se e organizar-se e fazer a revolução. Com sua nova versão de *Orfeu*, Cacá Diegues tentou juntar as duas pontas dessa contradição e fazê-la interagir em equilíbrio instável, que é o que ocorre no país concreto.

Também em 1999 o documentário: *Notícias de uma Guerra Particular*, de João Moreira Salles abordaria o cenário da favela. Em *Notícias* a realidade da violência promovida pelo confronto entre o tráfico de drogas e a polícia nos morros cariocas, é escancarada sob os pontos de vista dos criminosos, dos policiais e da população. As sequelas sociais do subdesenvolvimento, concentração de renda, junto à urbanização acelerada e à falta de políticas públicas principiavam a fazer sentir seus efeitos também na representação da periferia pelo cinema. Desta forma, se a marca da representação da favela nos filmes até a década de 60 era o romantismo idealista, vendo a favela como um lugar de pessoas humildes e trabalhadoras, espaço da pobreza, mas também da amizade e da família, a marca da favela no final dos anos 90 e na primeira década do século XXI será a violência (ROSSINI, 2003).

Esta tendência indicava o caminho para o filme que podemos considerar, de certa forma, como a epítome deste gênero. *Cidade de Deus* (2002) foi baseado no romance homônimo de Paulo Lins, que cresceu na favela de Cidade de Deus testemunhando a ascensão do crime organizado no lugar. Dirigido por Fernando Meirelles e produzido pela O2 Filmes em parceria com a Globo Filmes, *Cidade de Deus* teve um orçamento de US\$ 3.3 milhões⁹³ e levou 3.2 milhões de espectadores às salas de cinema no Brasil, até então o maior sucesso de público na Retomada. No filme a saga do avanço do crime no bairro, é retratada ainda com certo romantismo em seu início, nos anos 60. No desenrolar da história, com o tempo, (nos fim dos anos 70 e começo dos 80) o romantismo dá lugar à crueldade do mundo do crime.

Exatamente esta crueldade, que no filme mostra ser quase inerente à favela, misturada à espetacularização da violência, foi o traço mais criticado da produção. Para Bentes (2007b), o filme é de fato um marco, interessante e bem construído, porém problemático em sua narrativa. A pesquisadora destaca a violência contínua, massacrante e estetizada que perdura por todo o longa-metragem. O banho de sangue transforma a favela de Meirelles em um inferno do crime, a película transforma esta violência e também a pobreza em um espetáculo de consumo. A

⁹³ Dados sobre a produção retirados do website: <http://cidadededeus.globo.com/>

“cosmética da fome” portanto, seria para Bentes (2007b) uma forma vazia e estilizada de consumo das imagens da pobreza e da violência. A autora promove o debate sobre a forma que a miséria está sendo representada na mídia (2007a, p.252):

Cidade de Deus é um filme-sintoma da reiteração de um prognóstico social sinistro: o espetáculo consumível dos pobres se matando entre si. É claro que os discursos “descritivos” sobre a pobreza (no cinema, TV, vídeo) podem funcionar tanto como reforço dos estereótipos quanto abertura para uma discussão mais ampla e complexa, em que a pobreza não seja vista somente como “risco” e “ameaça” social em si.

Outra crítica comum ao filme é a descontextualização da favela frente ao mundo exterior. São poucas as referências do enredo ao resto da sociedade, o bairro-favela no filme é estanque e quase auto-controlado, uma ilha de violência. Esta brutalidade não aparece na película como tendo relação com a realidade sócio-econômica nacional, ou seja, ao contrário dos filmes que exploravam este tema nos anos 60 não existe um discurso político explicativo para a condição que é apresentada (BENTES, 2007a). Podemos ver, no entanto, que embora poucas, existem alusões às influências externas à comunidade favelada, um exemplo são os policiais que se apresentam ao traficante Zé Pequeno para cobrar dívidas que o bandido tem com eles, mais precisamente dívidas quanto ao tráfico de armamento pesado. Dessa forma, a polícia aparece no filme com a única função de convivência. O argumento de que a polícia, braço armado do governo, é a única força do Estado que entra na favela é compartilhado com outros filmes que abordam o mundo das favelas e periferias, como nos já citados *Notícias de uma Guerra Particular* e *Orfeu* (ROSSINI, 2003).

Independente às críticas, *Cidade de Deus* foi um sucesso entre o público e grande parte desta repercussão positiva tem origem na imagem e na linguagem que a direção compõe, com clara relação com a publicidade e com o videoclipe (ORICCHIO, 2003; BENTES, 2007a). O filme mostra um ritmo vibrante, com a câmera em constante movimento e cortes rápidos. A circularidade do enredo envolve a narração e deixa claro

um ponto: não há saída no crime. Para o morador da favela o envolvimento na criminalidade não abre portas a uma vida melhor, leva somente à cadeia ou, como a maioria dos criminosos no filme, à morte.

Em mais um exemplo da circularidade da história, a morte – ainda que seja o final previsível daqueles que se envolvem no crime – tanto de um dos chefes do tráfico quanto das crianças-soldados que compõe a infantaria das facções, não é solução para nada. Aquele que morre é imediatamente substituído, seja por outro combatente anônimo, seja pelo próximo dono do tráfico na comunidade. O ciclo de violência continuará, de uma maneira ou outra.

Não é correto dizer, entretanto, que o filme não mostra nenhuma opção para a população favelada além do crime. O personagem Buscapé, narrador e testemunha dos acontecimentos na favela, pode ser considerado um representante do restante da comunidade. Apesar da convivência lado a lado com a ilegalidade, e até de tentativas frustradas de assaltos, Buscapé é o símbolo de que, mais do que uma condenação social, a criminalidade é uma escolha.

Conforme Oricchio (2003) propõe, tomaremos *Cidade de Deus* como um divisor de águas no cinema brasileiro, divisão esta que se dá por conta de alguns traços, que colocaremos a seguir. Para Oricchio (2003) a primeira característica ocorre com o fechamento de um ciclo. Para o autor, o filme fecha a fase conhecida como cinema da Retomada. Dessa forma, *Cidade de Deus* consegue ser o ponto de inflexão, emblema da tendência que se tornou mais forte a partir de seu sucesso. Também foi um paradigma que mostrou que as mazelas sociais do país são um tema que atrai profundamente o público brasileiro.

Outra herança de extrema importância que a película deixou foi a interação entre o cinema e televisão, pois a partir de *Cidade de Deus* foi produzida *Cidade dos Homens*, que abriu o nicho para as *favelas-séries*. Tal relação não é novidade, a televisão sempre esteve próxima do cinema, não apenas pela afinidade dos meios mas por razões econômicas e industriais. De acordo com Ramos (1995) a

produção de seriados na televisão nacional iniciou como uma tentativa de competir com os chamados “enlatados” norte-americanos, uma busca de trazer cor local a tal tipo de narrativa. Conforme a produção de séries e mini-séries foi se aprimorando, tais produtos ganharam uma maneira própria, uma hibridação entre dois formatos, das séries com elementos das telenovelas, mais tradicionais no país.

Ao contrário de décadas passadas (RAMOS, 1995), quando as séries eram produzidas pelas próprias emissoras, nos últimos anos a parceria entre produtoras independentes e a Rede Globo de Comunicação transpôs o envolvimento da Globo Filmes na produção cinematográfica, para a produção de séries para a televisão. Desta forma se a linguagem de *Cidade de Deus* tem um diálogo forte com gêneros televisivos como o videoclipe e a publicidade, esta linguagem, assim como a estética e a temática da narrativa da película, irá se transladar para a televisão no formato de seriados.

O primeiro passo neste sentido foi dado durante a preparação para as filmagens de *Cidade de Deus*⁹⁴. Fernando Meirelles e Kátia Lund dirigiram o curta-metragem *Palace II*, apresentado em dezembro de 2001, na série *Brava Gente* da Rede Globo. O curta foi filmado em película e também foi baseado no livro de Paulo Lins, com atores do elenco de *Cidade de Deus*, encenando uma aventura de dois garotos moradores de uma favela carioca. Em outubro de 2002, com o sucesso do longa-metragem de Meirelles, *Palace II* foi transformado em episódio piloto para a produção de uma série, *Cidade dos Homens*, novamente com a parceria entre a O2 Filmes e a Rede Globo. Apresentando linguagem semelhante à *Cidade de Deus*, a série mostrava a amizade de dois adolescentes, negros e pobres. O cotidiano entre a grande criminalidade e as dificuldades de se tornarem cidadãos, era o pano de fundo para os dois amigos. Apesar da temática da violência do tráfico de drogas ganhar espaço nos

⁹⁴ O elenco de *Cidade de Deus* foi formado quase integralmente por garotos(as) oriundos de comunidades carentes, recrutados através do grupo *Nós do Cinema* formado pela produção do longa. No elenco principal apenas Matheus Nachtergaele (Cenoura) e o músico Seu Jorge (Mané Galinha) eram artistas conhecidos do grande público. Darlan Cunha e Douglas Silva que interpretaram os papéis principais em *Palace II* e *Cidade dos Homens*, interpretaram em *Cidade de Deus* os personagens Filé com Fritas e Dadinho, respectivamente.

episódios pela proximidade do crime na vida das comunidades faveladas, esta não é a trama principal do seriado. Se *Cidade de Deus* mostra, principalmente, aqueles que foram para o tráfico, em *Cidade dos Homens* o foco principal é a vida dos rapazes que vivem fora do ciclo das drogas. Podemos colocar que Acerola e Laranjinha representam os meninos desprivilegiados das zonas urbanas mais pobres do país, que estudam, trabalham, se divertem e passam por problemas comuns. A série teve quatro temporadas (de 2002 a 2005) com 19 episódios, culminando em 2007 com o lançamento de um filme para o cinema dirigido por Paulo Morelli, em produção da O2 Filmes e co-produção da Globo Filmes e Fox Films. Embora *Cidade dos Homens* não seja uma adaptação direta de *Cidade de Deus*, o segundo serviu como clara inspiração, e não fosse a aceitação da película, o seriado provavelmente não teria sido continuado após o curta *Palace II*.

Firmou-se, assim, mais do que uma parceria, uma relação de compartilhamento entre o cinema brasileiro e a televisão. Uma conexão entre o cinema e um conglomerado de comunicação e rede de emissoras em específico, a Globo. A Globo Filmes tem sido uma das principais promotoras do cinema brasileiro, e é a responsável por uma significativa fatia dos filmes de maior bilheteria da pós-retomada. Seu papel ocorre principalmente na forma de divulgação, a emissora garante mídia e promoção televisiva nacional, ponto que tem servido como alavanca para o cinema brasileiro em frente ao poderoso marketing hollywoodiano (BUTCHER, 2005). Esta relação entre as mídias formou duas vias, com a saída de produtos criados para a televisão, com sua linguagem típica, para o cinema (exemplos como *Os Normais* de 2003 e *A Grande Família*, 2007), mas também com a ida de produtos com linguagem visual de cinema para a televisão. Após *Cidade de Deus* e seu sucedâneo televisivo, *Cidade dos Homens*, a passagem das histórias do cinema para a televisão passou a ser feita com adaptações diretas de um meio para o outro.

Em 2003, *Carandiru* de Hector Babenco adaptou para o cinema o livro *Estação Carandiru* de Dráuzio Varella, mostrando uma mistura de drama, comédia e violência nas histórias dos detentos dentro e fora do presídio. O filme foi também uma

forma de expiação de pecados da sociedade brasileira abrindo feridas dormentes sobre o massacre de presos no início da década de 90. A periferia de São Paulo e diversos ambientes da marginalidade urbana na cidade são elementos de destaque no filme.

Conseguindo atrair um público ainda maior do que *Cidade de Deus*, *Carandiru* garantiu a produção de uma série na Rede Globo, chamada *Carandiru - outras histórias* (10 episódios, exibidos em 2005) que expandem a ideia do filme original, concentrando sua ação nas vidas dos criminosos. Tanto o filme quanto a série contaram com um elenco de nomes consagrados no cinema e televisão nacional, e, embora muitos dos atores sejam afro-brasileiros, a negritude não é um fator de destaque, nem no elenco, nem no enredo da série.

Após estas experiências positivas na representação da vida na periferia, a Rede Globo seguiu a ideia de investir em programas televisivos inspirados nas histórias do cinema, produzindo uma série focada na vida de mulheres negras da periferia, *Antônia*, que estreou em 2006. O seriado é uma continuação do filme homônimo, dirigido por Tata do Amaral, em co-produção com Coração da Selva, O2 Filmes, Tangerina Empreendimentos e Globo Filmes. Em *Antônia* o cenário foi a comunidade paulistana da Brasilândia e o enredo compreende questões importantes aos moradores de comunidades desprivilegiadas e em especial para as mulheres negras, como preconceito, machismo e as dificuldades impostas pela precariedade dos serviços públicos básicos. Foi também introduzido um tema de especial importância para a compreensão da cultura negra contemporânea, o *rap* e o movimento *hip hop*. Uma vez que as quatro personagens principais da trama formam um grupo musical, houve uma opção por compor o elenco com verdadeiras cantoras de *rap*, valorizando assim a questão da música, conforme veremos no próximo capítulo. Ao contrário dos filmes *Cidade de Deus* e *Carandiru*, *Antônia* não teve uma grande bilheteria nos cinemas, no entanto, a série teve boa repercussão na televisão e ganhou uma segunda temporada em 2007.

Antônia – O Filme dá início a história mostrando as quatro cantoras, amigas de infância, trabalhando para realizar seu sonho de sobreviverem como cantoras de *rap*. Apesar das dificuldades sempre presentes em suas trajetórias, as cantoras superavam os obstáculos e seguiam rumo a realização de seu projeto. No entanto, no decorrer da trama, os obstáculos se mostram mais fortes e o grupo começa a se separar progressivamente. A vontade de mudar seus destinos e vidas termina sobressaindo e as “Antônias” voltam a se unir. Esta é a deixa para o início do seriado, que mostra as amigas tentando reiniciar suas carreiras. A primeira temporada concentra-se nesta volta e tentativa de romper as barreiras em seus caminhos, já a segunda temporada mostra a ascensão das amigas à fama e os novos rumos que suas vidas vão tomando. Os caminhos das cantoras e suas carreiras são sempre entrecortados pelo cotidiano da vida das mulheres, trazendo, como mencionamos acima, diversos temas sobre o contorno social em que elas vivem.

Antônia retirou o foco da violência como algo autogerativo da condição de pobreza. Na série a violência trazida pela criminalidade é deixada de lado – apesar de não ser esquecida⁹⁵ – e é dado também destaque à violência da sociedade contra o pobre e o negro, como o descaso do sistema de saúde pública, que acarreta em mortes nas filas de espera⁹⁶, ou o forte preconceito contra a população favelada, que, quando fora deste ambiente torna-se suspeita aos olhos das classes mais abastadas⁹⁷. Para Bentes (2007b), *Antônia* traz uma visão menos estereotipada da vida na periferia, porém a autora aponta para a importância e o cuidado para que estes produtos midiáticos não despontem para uma glorificação da pobreza. Sendo dado a esta condição social um *status* de valorização midiática, sem que sejam reconhecidos os

⁹⁵ No terceiro e quarto episódios da primeira temporada, *Nem tudo é relativo* e *Toque de Recolher*, respectivamente, os ataques do PCC sobre a capital paulista em 2006 fazem parte da trama. Neste último o enredo se desenvolve com as cantoras tentando chegar a uma delegacia onde a filha de Preta se encontrava e enfrentando a cidade de São Paulo parada pela criminalidade e o medo.

⁹⁶ A mãe da personagem Preta morre no episódio *Fidivó* (quinto episódio da primeira temporada) devido ao mau atendimento hospitalar.

⁹⁷ Tal fato é mostrado no episódio *Pobres e Famosas* (segundo capítulo da segunda temporada) que analisaremos no próximo capítulo.

reais problemas sociais que ela representa⁹⁸. Na série, a pobreza não é glamourizada, mas encarada como uma condição social que traz problemas, mas não vergonha. Ao final da história algumas das personagens, ao melhorarem sua situação econômica, preferem sair da comunidade na qual cresceram e procurar por um lugar com melhores condições de vida, mostrando que a favela não é um elemento essencial para a expressão de suas identidades. As demonstrações de orgulho das personagens, na realidade, não advêm apenas de uma posição de classe social, mas de sua aceitação racial, pessoal, e do entendimento que são capazes de realizar seus desejos, e assumindo a posição de “guerreiras da periferia”, como foram chamadas pela crítica.

O último exemplo, até o momento, de favela-série que vamos citar, não tem como cenário uma favela exatamente, mas entra nessa denominação por retratar uma população que vive em uma periferia social e ser estreitamente centrado na negritude, *Ó Pai Ó*, pode também ser citado como parte desta tendência, de tematização da periferia e conexão entre cinema e televisão. Adaptado de uma peça de Márcio Meirelles, o filme *Ó Paí Ó* (2007) dirigido por Monique Gardenberg, mesclou os gêneros musical, comédia e drama ao contar a história de moradores de um cortiço, no Pelourinho em Salvador durante o carnaval. Como em *Antônia* a música é uma importante parte da trama, porém neste caso o ritmo escolhido para representar a expressiva africanidade da cultura baiana é o *axé*. Em 2008 e 2009 *Ó Paí Ó* foi também adaptado às telas da Rede Globo em duas temporadas de cinco episódios cada uma, e ainda que tivesse alguns desfalques do elenco principal da película contou com atores de prestígio nacional para retratar o cotidiano dos moradores do cortiço⁹⁹. Contudo na adaptação para a televisão a narrativa terminou por perder alguns de seus aspectos de crítica social e dramaticidade¹⁰⁰, fixando-se principalmente no aspecto humorístico do

⁹⁸ Da forma como se deu o fenômeno do *rap* nos EUA, em que a “vida nas ruas” e nos “guetos” é glorificada e frequentemente distorcida.

⁹⁹ Personagens presentes na película como Psilene de Dira Paes e Boca de Wagner Moura não participam da produção da série. Porém outros personagens como Dandara interpretada por Aline Nepomuceno e Queixão de Matheus Nachtergaele foram incorporados a trama.

¹⁰⁰ Alguns exemplos deste adoçamento da narrativa: no longa de Gardenberg os meninos Cosme e Damião são mortos por um policial trabalhando como guarda particular, na série os dois estão vivos e não há referência à milícias. Já a personagem Carmem que na série interpreta uma enfermeira, na película trabalha como “aborteira”.

longa-metragem original, e terminando por cair em uma abordagem estereotipada da baianidade.

De acordo com Hamburguer (2007), na televisão a pobreza sempre foi mascarada, preterida em favor de representações mais glamorosas da sociedade, e ainda quando apresentada foi regularmente adocicada e limpa, descaracterizada, em geral, de seus aspectos mais cruéis. Desta forma, séries como as que citamos quebram um paradigma, não só pela estética e linguagem mais sofisticada, com inspiração nos filmes que as precedem, mas também na representação das comunidades desprivilegiadas de maneira mais honesta e menos romantizada ou idealizada, como era comum no cinema e como ainda é realizado em outros gêneros televisivos.

Não se trata, entretanto, de uma afirmação definitiva de mudança nas representações das mídias audiovisuais, especialmente da televisão. Para Bentes (2007b) a negritude e a periferia transformaram-se em “mercadoria quente” no rol de representações. O crescimento da notoriedade das favelas assemelha-se, como fenômeno, à assimilação da cultura *hip hop* originária dos bairros negros norte-americanos pela grande mídia daquele país. E apesar de possuir também uma dimensão econômica – como revela a expressão “mercadoria quente” utilizada pela pesquisadora – tem se mostrado uma poderosa fonte de identidade e formação de novos significados. A autora aponta ainda que, assim como a cultura da periferia tem sido, por vezes, enaltecida sob o rótulo de “periferia legal”, e os lugares para o negro na representação ficcional tem crescido, em outros espaços, como no jornalismo, ainda é comum o discurso conservador que mostra o pobre, em especial o negro, como criminoso, em eterna relação com a violência. Para Bentes, esta ambiguidade não é uma simples omissão, mas faz parte do mecanismo de exclusão racial no país e funciona como uma reprodução da violência nos discursos relacionados à pobreza.

Hamburguer (2007) questiona até que ponto os espectadores das comunidades excluídas podem identificar-se com o padrão do morador favelado mostrado nestes filmes. Pois retratá-los como marginais, terminaria por reforçar sua identidade de excluído, ao contrário de promover uma inclusão plena. Isto depende

claramente do tipo de representação apresentada. O *rapper* MV Bill e seu empresário Celso Athayde dirigiram o documentário *Falcão – Meninos do tráfico*, apresentado integralmente no programa *Fantástico* da Rede Globo em 2006: “*Falcão* se coloca como elo nessa espécie de cadeia de interlocuções diretas e indiretas, desiguais e distorcidas” (HAMBURGUER, 2007, p.121). Um elo, pois trata de um tema de crescente importância na sociedade, uma espécie de filme denúncia de uma realidade ainda mais cruel do que a violência escancarada, é também um filme realizado por diretores oriundos das periferias as quais retratam.

De certa forma, o foco no diferente, no que não é usual dentro do padrão ocidentalizado e branco, pode também dar espaço para a mera exotização da diferença. Poderíamos ver o crescimento das imagens tematizando a negritude como fetiches pós-modernos:

É preciso ficar bem claro que a ubiquidade e a proeminência atual conferida a corpos excepcionalmente bonitos e glamorosos, porém racializados, não faz nada para mudar as formas cotidianas de hierarquia racial. As associações históricas da negritude com a infra-humanidade, brutalidade, crime, preguiça, fertilidade excessiva e ameaçadora e assim por diante continuam imperturbáveis (GILROY, 2007, p.42).

Pela perspectiva de Gilroy estas imagens pouco contribuiriam para a mudança nas relações raciais, de fato elas terminariam por secundarizar a questão racial, trazendo o negro mais próximo a um padrão ocidental homogêneo, embora não mais do que uma concessão. Para o autor, muitos acessórios corporais (como tatuagens, enfeites metálicos de diversas espécies) que tem sido usados por personalidades negras famosas, seriam uma forma de afastá-los de fato da cor preta.

É inegável que a absorção de novos parâmetros e linguagens pela televisão promove diversas questões, não apenas no âmbito das representações culturais, mas tendo em vista posições sociais e econômicas. A projeção do ambiente marginalizado, as favelas e periferias do país, pode e deve ser visto como parte de um crescente interesse da cultura midiática no “lado exótico” da pobreza, do

subdesenvolvimento. Um exemplo a ser citado é o filme *Quem quer ser um milionário?*, de Danny Boyle. Muitos críticos de cinema compararam o ganhador do Oscar de melhor filme de 2009 à *Cidade de Deus* por sua linguagem e estética semelhante à utilizada por Meirelles em sua película.

A história de Boyle também toma forma nas favelas e submundos urbanos de uma sociedade com grandes desníveis sociais e é baseado livremente em uma história real. Da mesma forma que *Cidade de Deus*, *Quem quer ser um milionário?* tem um elenco formado por uma grande quantidade de atores-juvenis moradores das próprias comunidades que o filme retrata. Embora o filme indo-britânico conte uma história de romance e esperança e a violência e o cotidiano da pobreza não sejam o principal foco do mesmo, como em *Cidade de Deus* ou nas séries que expusemos anteriormente, o sucesso e reconhecimento mundial que *Quem quer ser um milionário?* recebeu, indicam que o interesse no diferente e no periférico são fenômenos da sociedade globalizada. Conforme Gilroy (2007), muitos produtos da cultura da mídia hoje utilizam aspectos da cultura negra mesmo sem serem particularmente voltados a um público negro.

É necessário que o caso brasileiro seja integrado a uma tendência que vem tendo projeção globalmente, o destaque às camadas desprivilegiadas da sociedade tem formado um nicho importante no cenário das representações culturais midiáticas, não podendo mais ser qualificado de modismo passageiro. Mesmo assumindo que tais formas de representação sejam, conforme propõe Hall (2008c) reguladas ou até espetacularizadas, servindo a um propósito não necessariamente de inclusão, seguimos o pensamento de Hall de que a mudança nas formas mais conservadoras de representação já é, em si, um fator relevante a ser estudado.

4 MULHERES E NEGRAS: A SOCIEDADE DENTRO DE *ANTÔNIA*

Antes de apresentar a análise do texto de *Antônia*, é necessário uma explicação metodológica, expondo as linhas teóricas que pretendemos seguir e os autores utilizados. Para trabalharmos com o texto da série vamos utilizar a análise diagnóstica proposta por Kellner (2001) para relacionar a representação mostrada com as questões que discutimos previamente. Conforme vimos no capítulo anterior sobre os estágios do circuito cultural, é necessário observar alguns cuidados para que nossa análise não seja auto-centrada, ou seja devemos relacioná-la com o contexto em que se situa o seriado.

Com respeito ao texto midiático, dentro da própria tradição dos Estudos Culturais, compreendemos a essencialidade de seu estudo, para que possamos objetivar o tema, e contemplar o processo de significação que o programa coloca, conforme Hall (2008a, p.343): “cada fala está situada sobre a base de um sentido já dado. Se você tem de dizer algo novo, é porque o processo está transformando os significados que já estão lá portanto cada ato de significação transforma o estado efetivo de todas as significações”. Ao partirmos do princípio que *Antônia* é um produto, que traz um elemento inédito à televisão brasileira, por abordar um grupo que pouco se vê representado nela, o texto se mostra parte fundamental para uma análise integrada.

Para Kellner (2001), a inclusão da análise do contexto em que o texto midiático é gestado também é fundamental. Além disso, ele coloca que, quanto mais e melhor qualificadas forem as perspectivas utilizadas pelo pesquisador ao analisar um texto, maior será seu entendimento das dimensões ideológicas do mesmo. No âmbito do texto, nossa intenção é fazer uma análise sob duas perspectivas, de gênero e étnica com respeito à negritude e às representações em circulação no programa em quatro episódios selecionados por sua pertinência quanto às questões tratadas (entre 2006 e

2007). Kellner (2001) propõe que a multiperspectividade de olhares na análise de um texto impede a totalização e essencialização por parte do pesquisador, sem comprometer sua análise a uma única ideologia, ou anti-ideologia, além de apresentar uma gama maior de instrumentos para a análise. Desta forma, acreditamos que examinar *Antônia* sob apenas um destes focos, significaria simplificar ou perder a dimensão da riqueza que seu conteúdo propõe. Com esta reflexão, esperamos executar uma análise multicultural crítica, por entender que a série abre espaço para a identidade de uma minoria, ainda que dentro de uma mídia que expressa os valores e conceitos da maioria.

Consideraremos as representações apresentadas no texto da série dentro de duas categorias que se mostram centrais para a identidade de gênero e étnica das protagonistas da série, música e estilo. Estas características são consideradas por Hall (2008c) como de fundamental importância dentro da cultura do Atlântico Negro. A música, por seu papel essencial na cultura afro, como forma mais enraizada de expressão cultural da diáspora negra, em seus múltiplos ritmos, sendo raro encontramos alguma forma musical contemporânea que não tenha alguma influência da negritude. O estilo também se tornou uma maneira importante de apresentar e representar a cultura afro e vê-se refletida na utilização do corpo negro como capital cultural.

Pretendemos deixar claro, no entanto, conforme Couldry (2000), a importância de não se isolar um texto, nem fechá-lo em um único sentido prioritário, sem que haja evidências para tal interpretação. Um texto é permeado e situado entre diversos outros textos a sua volta, conforme pretendemos esclarecer frisando a importância das circunstâncias sociais, políticas e culturais ao redor de uma obra. Para o autor, são as referências contextuais que permitem a compreensão de um texto. É desta forma que pretendemos atuar, jamais esquecendo de inserir o texto da série em questão, como parte de um círculo e conjuntura maiores. De acordo com Kellner (2001, p.148):

(...) os textos devem ser lidos como a expressão de várias vozes, e não como enunciação de uma única voz ideológica, que precisa então ser especificada e atacada. Desse modo, exigem leituras polivalentes e um conjunto de estratégias críticas ou textuais que desvendem suas contradições seus elementos contestatórios periféricos e seus silêncios estruturados. Essas estratégias compreendem a análise do modo como, por exemplo, o que é periférico nos textos pode ser tão significativo quanto o que é nuclear em termos de posições ideológicas afirmadas no texto por contradizê-las ou enfraquecê-las, ou de que modo o não-dito é tão importante quanto o que foi realmente dito.

Nosso objetivo com isso é trazer o objeto não como expressão ideológica necessariamente, mas como uma possível representação identitária para o grupo formado pelas mulheres afro-descendentes.

4.1 ANTÔNIAS PARA O MUNDO: O TEXTO NA SÉRIE

A série *Antônia* conta a trajetória de quatro mulheres, que desde a infância compartilham o sonho de tornarem-se cantoras. Integradas a uma cultura que, como elas, foi criada na periferia, enfrentam os problemas do dia a dia, alguns comuns a qualquer mulher, outros relacionados a cor de suas peles ou ainda a sua posição como moradoras da periferia.

Com produção de Andrea Barata Ribeiro, Bel Berlinck e Fernando Meirelles (o último, apenas na primeira temporada), a série utiliza-se de alguns elementos para mostrar uma história de superação das dificuldades. Entre eles estão o forte senso de identidade e auto-afirmação, mostrado através de seu estilo, orgulho e do *hip hop*, e também a luta pela realização de um sonho, buscado através da música.

No programa, o grupo Antônia representa o sonho de cada uma destas mulheres, e ser Antônia, para elas é lutar pelos seus desejos, ter orgulho e lembrar de suas raízes, é a valorização de si, de sua amizade, de suas vidas.

O valor dado às origens é mostrado logo no nome da série e do grupo de *rap* que as amigas formam. Antônia é uma homenagem à família, pois cada uma tinha um avô chamado Antônio¹⁰¹. Não é uma coincidência este ter sido o título escolhido para o filme, e em consequência para os sonhos das protagonistas, em um dos episódios é trazido a explicação para o nome e o significado deste: inestimável, guerreira, famosa, gloriosa. Apropriado para a história de auto-realização e busca pelo sucesso.

Conforme mencionado, analisaremos com especial interesse dois elementos que se sobressaem em *Antônia*, a música e o estilo apresentados na série pelas protagonistas. É importante colocar a relevância que foi dada a tais quesitos. A música é o que permeia toda a produção de *Antônia*, ao *rap* foi dado destaque, mas a série não utiliza somente este gênero musical, mas sim se vale, quando necessário, de elementos de diversas formas da música negra, brasileira e estrangeira.

Na abertura da série, as personagens cantam a música tema *Antônia Brilha*, porém na maioria dos episódios é feita uma mistura entre esta canção e músicas de outros compositores, que tematizam o episódio. O samba é o estilo escolhido para a realização deste *mix* musical. Tal fato demonstra que, apesar de existirem hoje diversos gêneros musicais importados e adaptados à cultura brasileira, gêneros que vêm devidamente acompanhados de seus aparatos estilísticos (SANSONE, 2003), a força do samba na cultura afro-brasileira ainda é bastante relevante. Embora para muitos jovens o samba esteja associado a uma forma desatualizada de cultura afro, e a procura por novos estilos se relacione ao desejo de buscar por uma forma cultural negra mais contemporânea, a série relaciona o samba como parte do universo fundador

¹⁰¹ Foi produzido um curta-metragem chamado *Antonios*, disponível na internet e no DVD da segunda temporada da série, que mostra um pouco dos avôs das protagonistas, que também eram apreciadores de música e formaram um grupo de *jazz*.

da grande tradição musical brasileira e negra, que deu origem e influencia a formação musical das cantoras do Antônia, e portanto é bastante valorizada.

Outro indicativo da importância da música para a produção do seriado é a escolha do elenco, como previamente mencionado as quatro protagonistas são também cantoras de *rap* e trouxeram sua experiência para as personagens. Foram as próprias atrizes que compuseram as músicas que o grupo fictício canta. No elenco também estão outros músicos que tinham pouca ou nenhuma experiência em atuação, como o *rapper* Thaíde (Diamante), um dos precursores do movimento *hip hop* brasileiro. A cantora de *soul* e *funk music* Sandra de Sá (Maria), e o sambista Thobias da Vai Vai interpretam os país de Preta. Outros nomes do *hip hop* como MC Macário (Hermano) e MC Maionezi (JP) também fazem parte do elenco. A diretora da película, Tata Amaral explica as razões pela escolha de não-atores para compor o elenco como um desejo de imprimir “uma verdade e urgência” de pessoas que vivem histórias muito parecidas com as das personagens. Segundo a diretora, “*Antônia* foi realizado por atores de sua própria história¹⁰²”.

Tendo em vista a importância da música na série, em cada episódio escolheremos uma música/letra, cantada pelo grupo, que tenha pertinência a um dos temas desenvolvidos, para análise. Caso este episódio tenha utilizado alguma canção, de outros artistas para tematizar o enredo, entendemos também ser prudente falarmos sobre tal música, como forma de mostrar o amplo leque de musicalidade do Atlântico Negro.

O *estilo* desenvolve-se na série em consonância com o dia a dia das cantoras, com suas atitudes e o uso que fazem de elementos que compõem sua negritude. As escolhas estilísticas de vestuário, cabelo, maquiagem e acessórios são incorporadas nas identidades das personagens. Portanto, marcaremos nos episódios alguns elementos essenciais de sua apresentação que mostram como elas utilizam o estilo para marcar uma identificação.

¹⁰² <http://antoniaofilme.globo.com/>

O percurso delas é narrado em duas temporadas desde o momento em que voltam a se unir, após dois anos separadas, a gravação do primeiro CD, as dificuldades de marcar shows, a primeira e precária turnê pelo interior do estado, até sua ascensão e sucesso no cenário da música nacional, mostrando o rumo de suas vidas após o término do grupo. A ordem temporal da história não é demarcada com clareza, sabemos que se passaram dois anos desde o final do filme até o início da série e no final sabemos que se passou um ano da separação do grupo, porém entre os episódios pode-se ter apenas uma ideia aproximada de quanto tempo se passou.

No elenco principal, além das quatro protagonistas Quelynah (Mayah), Cindy Mendes (Lena), Negra Li (Preta) e Leilah Moreno (Barbarah), estão também Thaíde, como o empresário do grupo Marcelo Diamante, e Nathalye Cris que interpreta Emília, filha de Preta. Diamante é um homem falastrão, que usa sua criatividade e malandragem pra superar os problemas. Apesar de seus métodos pouco convencionais e de seu otimismo demagógico, ele acredita no sucesso das cantoras e faz o que pode para levar o grupo para frente. Ele também se envolve romanticamente com Mayah. Emília¹⁰³ é uma menina inteligente, curiosa e é a motivação de Preta para buscar uma vida melhor.

Antônia teve duas temporadas, apresentadas em 2006 e 2007 com cinco episódios cada uma, os episódios têm em média 30 minutos de duração. Analisaremos quatro episódios, dois na primeira temporada e dois na segunda. Na temporada inicial, *De volta para casa*, por se tratar do primeiro episódio apresentado, situa os personagens e a história da série, mostrando diversos temas que serão tratados no decorrer da trama como a afirmação de uma identidade “Antônia”; *Qualquer maneira de amor vale a pena?* traz elementos que tratam principalmente da questão da feminilidade e da mulher negra. Os dois episódios da segunda temporada, *Pobres e famosas* em que vemos uma transformação visual das protagonistas, de um estilo *hip*

¹⁰³ Durante a apresentação da primeira temporada, em 2006, foi veiculado no programa *Fantástico* uma série chamada *Dicionário de Emília*, que trazia uma cena de cerca de três minutos em que a personagem indagava incessantemente a mãe e suas amigas sobre os mais diversos assuntos. Essa produção foi incluída no DVD da série.

hop de periferia simples para outro mais glamourizado o que nos permite uma reflexão sobre o *estilo*, dentro da série, e por último *Sábado as quatro*, o derradeiro episódio que demonstra um fechamento da história e a progressão das personagens. Embora o trabalho eleja tais episódios para análise, poderemos do decorrer do texto nos referir e utilizar outros exemplos, de forma ilustrativa.

4.1.1 De Volta Para Casa

No primeiro episódio apresentado na série *Antônia, De Volta Para Casa*, roteirizado por Elena Soárez, Fernando Meirelles, Jorge Furtado, Luciano Moura, Tata Amaral, com direção de Luciano Moura, temos uma continuação cronológica da história desenvolvida no longa metragem de Tata Amaral. Embora o final da película mostre as quatro amigas voltando a reunir o grupo depois de uma separação, no início do episódio vemos que, apesar da amizade ter sido reatada, o grupo musical está esfacelado. Preta, narradora deste episódio, inicia contando o que havia acontecido com as amigas durante os dois anos que separam a história do filme para a série. Barbarah estava presa, “porém era a única que não havia esquecido do sonho de Antônia¹⁰⁴”. Lena por causa do namorado havia “desistido da música, das amigas, dela mesma¹⁰⁵”, Mayah apesar de insistir em marcar ensaios, frustrada com a indisponibilidade das amigas, desistiu e, por fim, “perdeu o rumo”. Tal informação é acompanhada pela imagem de uma investida sexual anônima da personagem. A própria Preta admite, no entanto, que foi a primeira a desistir, pois tinha as responsabilidades da maternidade. A volta, referida no título do episódio era a de Barbarah, que estava saindo da prisão em regime semi-aberto e iria poder passar o dia

¹⁰⁴ Em *Antônia – o filme*, Barbarah é presa por ter acidentalmente matado o rapaz que havia anteriormente atacado seu irmão e assassinado o companheiro deste. Tal informação não é dada durante a série e somente com o filme o espectador tem a explicação sobre o motivo de a personagem estar na prisão.

¹⁰⁵ Utilizaremos, a partir deste momento, aspas para designar extratos retirados do texto do episódio.

com as amigas. Enquanto esteve na cadeia a cantora buscava alento com o sonho de voltar a cantar com suas melhores amigas e alcançar o sucesso através da música.

Preta, no entanto, tem dificuldades pra encontrar alguém que cuide de Emília. Esta é uma realidade da vida das mulheres das classes pobres, a dificuldade de encontrar alguém que cuide os filhos enquanto trata dos afazeres diários. Enquanto a escola de Emília está fechada, e diante da indisponibilidade da mãe e do ex-marido, Hermano (Fernando Macário) em atender à criança, Preta vê-se obrigada a levar a menina consigo o dia inteiro. A ausência do pai é um tema que também será abordado na série com o relacionamento e as brigas entre Preta e Hermano. Kellner (2001) lembra como as músicas sexistas no *rap* são um sintoma da hostilidade entre os gêneros. A relação entre Preta e Hermano, de certa forma, reflete tal realidade. Preta, como é frequente às mães na periferia, é sobrecarregada com os cuidados da filha e com a pouca ajuda que recebe do pai da criança. Essa situação, onde a mulher é grande parte das vezes a única responsável pela estrutura e manutenção familiar transforma a figura da mãe em uma autoridade dentro da periferia, sendo comumente exaltada e idealizada (MATSUNAGA, 2006). Embora o sobre-carregamento familiar da mulher não seja a única fonte de conflitos, este é um fator que colabora para a forte tensão existente entre os sexos na comunidade da periferia, e conforme afirma Kellner (2001) mostra a necessidade de haver reestruturação nas relações entre gêneros.

Lena, Mayah e Preta não conseguem chegar a tempo para buscar Barbarah na saída do presídio, o que a leva a vagar pela cidade o dia inteiro. Ao voltar à instituição (aonde ainda tinha que passar a noite) encontra as amigas, que brigam entre si e tentam se desculpar. Arrasada, Barbarah mostra sua decepção e diz para as amigas que elas esqueceram suas identidades, que eram Antônia, mas que ela, Barbarah, mesmo na cadeia não havia esquecido jamais disso. Porém, agora percebia que Antônia havia acabado. As três amigas juntam-se e cantando mostram a ela que o sonho ainda está vivo, prometendo encontrar-se no dia seguinte para um ensaio.

A cena corta e aparecem então as quatro cantoras reunidas na laje da casa de Preta, na vila Brasilândia, cantando e fazendo brincadeiras uma com a outra.

Ao planejarem voltar a se apresentar em público, Mayah toca no assunto de que, para marcarem shows, precisarão gravar um CD, e para isso precisam de duzentos Reais. Mesmo sem recursos, elas decidem fazer o possível para conseguir o dinheiro, e, trabalhando dobrado, juntam o necessário¹⁰⁶. Elas decidem então contar a Diamante que voltaram a reunir o grupo e querem que ele as agencie, apresentando a ele o disco que gravaram. Diamante, no entanto é cauteloso, e fala a elas que para passar o CD adiante precisa de um melhor acabamento e uma foto na capa. Mais uma vez, parece que a falta de dinheiro ficará no caminho do grupo.

A próxima cena mostra Preta chegando em sua casa para encontrar sua mãe, Maria, cantando para Emília. A voz de Maria impressiona a filha, que também se impressiona quando Emília mostra a ela a capa de um disco de vinil com a participação da avó. Preta pergunta por que nunca havia mostrado o disco para ela, e a mãe responde que nem se lembrava daquilo, Emília havia encontrado o vinil guardado em algum lugar da casa. A moça então pergunta por que ela nunca havia lhe contado que tinha gravado um disco na juventude, e Maria responde que quem gravou o disco foi um cantor – ao focar a capa do disco, vemos a imagem do cantor ficcional Wilson Costa a frente de um coro de três mulheres – e ela participou somente como *backing vocal*. Maria então muda o rumo da conversa e pergunta a Preta como está o disco dela e das amigas, e Preta demonstra sua frustração com os empecilhos que está encontrando. A cena mostra como é forte a relação entre a musicalidade e as comunidades afro-descendentes, pois como já discutimos, para Hall (2008c) a música é um dos, senão o mais importante elemento das culturas negras. A tradição musical como elemento arraigado a negritude, é um dos traços comuns que os diversos povos da diáspora negra mantêm, e é comumente passada através das gerações (GILROY, 2001).

Mais tarde, Preta observa Emília desenhar, quando Maria chega e lhe entrega dinheiro para fazer as fotos para a capa do CD, e diz para a filha: “Faz a capa do disco de vocês, faz a capa do disco bem bonita, vocês quatro e sem nenhum

¹⁰⁶ Ao começo da série vemos Preta trabalhando como frentista em um posto de gasolina que seguidamente atrasa seu salário. Mayah é garçonete e cantora no mesmo bar em que trabalha Diamante. Lena ajuda Barbarah a conseguir um emprego junto a ela distribuindo panfletos na rua.

homem na frente”. Assim como na cultura *hip hop* as mulheres ficaram para trás em um primeiro momento, e enfrentam ainda o forte machismo dentro deste espaço de expressão, tal cena mostra uma histórica hierarquização cultural e social do gênero (SCOTT, 1996). Matsunaga (2006), ao descrever, através de depoimentos, as dificuldades que os grupos de *rap* feminino têm em se firmarem, conseguindo respeito dentro da comunidade *hip hop*, sofrendo, por vezes, boicotes, fala da existência de uma disputa de poder entre grupos femininos e masculinos. Na série, Maria não cantava *rap*, porém podemos fazer uma correlação entre esta situação muito atual entre as *rappers*, e o passado da musicalidade das mulheres negras no país, representadas pela mãe da protagonista. Maria, que não conseguiu passar a frente dos homens em sua música, é uma representante das tantas mulheres que foram apagadas ou preteridas pela cultura que coloca os homens em primeiro plano, eterna primazia masculina, evidente mesmo na produção cultural. Ao ajudar a filha, Maria está dando a ela a oportunidade de ser protagonista de sua trajetória e não mera coadjuvante.

Com o CD e as fotos em mãos, as meninas descobrem que Diamante tinha feito cópias piratas do CD e vendido para ambulantes de rua. Elas então o mandam fazer mais cópias, com o lucro da venda destes CDs e distribuir por feiras-livres e camelódromos de São Paulo. Neste ponto vemos a “malandragem” de Diamante. Tal estereótipo para homens negros é comum no cinema negro americano, de onde o personagem absorveu seu estilo e visual *street* – com anéis, correntes, camisetas e calças largas, inspiradas no material esportivo do basquete americano, tênis grandes de marcas esportivas, boné e *sweat jackets* com capuz, corte de cabelo curto. É também comum na produção audiovisual brasileira a figura do malandro da periferia. No caso de *Antônia*, Diamante é uma versão negra e contemporânea, inspirada na cultura da mídia norte-americana, do “malandro carioca”.

A partir desta divulgação feita por Diamante, o grupo consegue um show em uma concessionária. Após passar o dia fazendo divulgação para a promoção da loja de carros, as cantoras preparam-se para subir ao palco, mas um atraso faz com que fique tarde demais para Barbarah poder participar do show, pois ela tem hora marcada

para chegar ao presídio. Barbarah então fala para as amigas apresentarem-se sem ela. Mostrando-se certa da decisão pelo bem do grupo, Barbarah faz questão de marcar o ensaio para o dia seguinte. Na cena final as três cantoras vão para o palco e cantam a musica *Flow*, enquanto Barbarah no ônibus acompanha a música cantando para si mesma. Enquanto canta, no ônibus, Barbarah passa por uma “desarrumação”, ou “desestilização” tirando a maquiagem e os acessórios da roupa, para voltar à cadeia. Retirando assim alguns dos marcadores do estilo que reafirmam uma identidade *hip hop*, negra, complementando sua performance no *show*. Por fim, Preta, em *off*, admite que apesar das más condições do *show*, elas haviam recomeçado e estavam todas juntas, tudo porque Barbarah não havia esquecido quem eram.

Neste primeiro episódio, a maneira de se vestirem e no uso de acessórios – muito importantes no conjunto estilístico do *hip hop* – aparece ainda de forma simples, característica que muda com o passar da série. Preta é a personagem que utiliza menos roupas e acessórios característicos do *hip hop* no dia a dia, Mayah é a que mais os usa. Porém, quando vão apresentar-se como cantoras, as quatro buscam elementos do *street wear*¹⁰⁷, ou *urban style* estilo de vestir influenciado no *hip hop*, que embora tenha nascido neste “gueto” teve elementos incorporados a moda internacional, inclusive a alta costura. No começo da série, no entanto, suas vestimentas e acessórios não são glamurosos, e sim mais simples e despojados. Podemos citar, por exemplo, bonés ou boinas, botas, brincos de argola, tênis esportivos, calça ou saia jeans, *sweatshirts* ou *tee-shirts* de marcas de artigos esportivos, conforme exemplos da imagem abaixo (Imagem 1).

Consideramos importante também falarmos sobre como encontramos, neste primeiro episódio, os cabelos das personagens. Conforme vimos no capítulo 2, este é um importante marcador estético para a mulher negra, e pode marcar uma mudança estética e de estilo das protagonistas. O cabelo de Mayah é liso, levemente ondulado, com mechas loiras leves; Barbarah tem o cabelo cacheado também com

¹⁰⁷ Moda de rua

reflexos loiros; Preta traz o cabelo crespo, em geral solto; e Lena tem os cachos mais volumosos, geralmente presos no topo da cabeça.



Imagem 1 – Antonias, estilo *hip hop, street wear*. Da esq. para dir., Preta, Barbarah, Lena e Mayah.

Em nenhum outro episódio é dado tanta atenção a temática da autoafirmação, é neste episódio que vemos uma forte marcação identitária se consolidar, antes de tudo como Antonias, o que significa mulheres guerreiras e também mulheres com expectativas além de sua realidade atual. Do início ao fim este ideal é lembrado, por Preta no começo, ao falar dos rumos que as quatro haviam tomado, “Nós éramos Antônia. Só que a gente deixou de ser. Antônia era só lembrança.”, e no final quando diz que “eram novamente Antônia”. E por Barbarah ao falar para as amigas que elas esqueceram suas identidades, esqueceram de Antônia. Se a identidade na pós-modernidade é flexível (HALL, 2005), e comporta contradições, as protagonistas

mostram a importância da auto-afirmação, utilizada como alicerce para alcançar um objetivo. Ao mesmo tempo que se integram a uma identificação globalizada, principalmente através do *hip hop*, as cantoras demonstram balizar suas identidades por uma origem comum, buscada em suas raízes individuais.

Em *De Volta Para Casa*, duas músicas tematizam os acontecimentos. Na primeira parte do episódio é *Trem das Onze*, de Adoniran Barbosa, a qual não apenas faz parte do *mix* de músicas da abertura, como é a canção cantada por Mayah, Lena e Preta para desculparem-se com Barbarah, na porta do presídio. *Trem das Onze*, gravada em 1965, é uma das canções mais conhecidas do sambista junto ao grupo Demônios da Garoa, e fala sobre o cotidiano da cidade de São Paulo. Tal canção apareceu em um momento em que a música brasileira passava por uma transformação, após o surgimento de movimentos como a tropicália e a bossa nova que agregaram elementos da música estrangeira e terminaram por colocar o samba, forma de expressão musical de uma importante parcela da população, de lado, na mídia¹⁰⁸.

A outra música é *Flow*, de autoria das atrizes e cantada pelas personagens de *Antônia*, e é o principal tema musical do episódio. O *rap* é conhecido por suas músicas que cantam sobre a realidade, *Flow* fala sobre projetos e realidade, fala sobre a comunidade, e sobre o tema de luta. Como no trecho abaixo:

Liberdade, Igualdade: minha necessidade
Estou de volta, Brasilândia; minha verdade
Ganhar a rua
Minha luta continua
Faço minha correria
se der tempo corro pela sua
Entre grades e concretos, numa grande confusão
Mas em Sampa, na malandragem, resolva a situação
Várias minas e um sonho, quer desafiar?
Demorô, somos quatro

¹⁰⁸ Dados do *website* Vidas Lusófonas, disponível em:
http://www.vidaslusofonas.pt/adoniran_barbosa.htm

A luta do cotidiano é, segundo Matsunaga (2006), um dos mais comuns temas entre as *rappers* mulheres. A figura da mulher da periferia e da mulher negra como guerreira é comum não somente no hip hop, mas na cultura da periferia em geral. Em outros momentos aparece também a afirmação da força da mulher, e de si mesmas, como forças para mudar uma situação.

Pra cada ação, uma reação
O poder da palavra tá na nossa mão
Bem alto, ressalto
Mulher, liderando a situação
(...)

Eu não posso esquecer, acordar pra viver
Chegou a hora, sem medo de voltar com Antônia
Resgatar, reviver, é tão linda a nossa história
Vamos lá, vamos vencer, nossa estrela vai brilhar agora.

Entre os diversos motivos para a importante condição que a musicalidade tomou para a população negra, Gilroy cita que “esta cultura musical fornece uma grande dose de coragem necessária para prosseguir vivendo no presente” (2001, p.94), dentro de uma comunidade que sofreu e ainda sofre por vezes, com o terror racial a música tornou-se não somente uma forma de expressão, mas uma maneira de empoderar-se e passar adiante uma força interior.

4.1.2 Qualquer Maneira de Amor Vale a Pena?

O segundo episódio da primeira temporada, dirigido por Tata Amaral, com roteiro de Claudia Tajés e Jorge Furtado, *Qualquer Maneira de Amor Vale a Pena?* tem como tema central os relacionamentos amorosos, e dessa forma traz elementos que permitem à reflexão sobre a condição feminina. Preta inicia sua narração falando sobre

escolhas que as pessoas fazem e que nem sempre são as melhores, como sua opção por permanecer trabalhando em um emprego que ela detesta e do qual não recebe salário há dois meses, pois tem receio de que saindo de lá, não receberá mais os atrasados. Ela fala também sobre Lena, que continua morando com o namorado JP, mesmo ele sendo machista: “Eu acho que ela continua com ele só pra não ficar sozinha”. Enquanto Preta fala sobre escolhas, as quatro amigas se preparam para sair à noite, em comemoração a liberação de Barbarah do regime semi-aberto, segundo Preta, Barbarah hoje sabe exatamente o que quer, a felicidade. Ao contrário das outras personagens que apresentam neste episódio os mesmos estilos de cabelo do episódio anterior, Lena mostra um estilo de corte diferente, com tranças *rasta* alongadas, estilo bastante identificado à negritude.

Mais tarde no bar Tangerina, onde Mayah e Diamante trabalham, as cantoras e Diamante conversam sobre a necessidade de promover o CD. Para Preta, os planos de Diamante para o futuro são os melhores possíveis, mas a personagem aponta que os planos sempre têm este viés positivo, no entanto Barbarah lembra que não estavam lá para trabalhar, mas sim para comemorarem. Enquanto as quatro dançam na pista, um rapaz branco aproxima-se de Barbarah e eles conversam por um momento, o garoto, Lucas “Formiga” (Pedro Lemos), então a chama de “morena” e a convida para dançar, Barbarah responde: “Você tá vendo alguma morena aqui? Eu sou negra, não tá vendo!”, Lucas a chama de linda e os dois dançam e se beijam. Logo eles saem dali e transam, no final da noite, no entanto, o rapaz a pergunta “quanto era pelo programa”. Transtornada, Barbarah fica furiosa com Lucas, que, percebendo o erro, tenta apaziguar a situação, e diz a ela que quando a viu com suas amigas cometeu o engano, mas que não queria ofendê-la. A isso Barbarah responde sentir-se muito ofendida quanto a insinuação de que um grupo de mulheres sozinhas seja sinônimo de prostitutas e vai embora.

Ao chamar Barbarah de “morena”, Lucas daria a entender sua classificação da cantora como “mulata”, a partir daí sua percepção a seu respeito, está incutida por conceitos e estereótipos pré-formados sobre a hipersexualização da mulata

no Brasil. Para Lucas, o grupo de mulheres negras e mulatas dançando e a disposição e liberação que Barbarah demonstra ao sair e ter relações sexuais com ele eram atitudes condizentes a uma prostituta. Conforme apontam Gilliam e Gilliam (1995) em um princípio que distingue socialmente o *status* da mulher negra da branca, a honra não foi dada a Barbarah de forma natural, mas teria de ser conquistada, ou seja como mulher negra e bonita ela foi considerada “suspeita” em sua dignidade, até provar o contrário. Bobo (1995) chama a atenção de que a coletividade de mulheres negras devem estar atentas quanto ao racismo, mas de forma igualmente importante contra o sexismo também. Como falamos anteriormente, existem elementos que extrapolam os âmbitos somente da raça ou do gênero e se unem transformando a experiência da mulher negra em algo único:

Apesar das mulheres negras terem sido igualmente oprimidas elas não foram representadas igualmente (aos homens negros). Ideologicamente construídas como objetos a ser usados a vontade, como pedaços de carne sexuais desprovidos de sentimentos humanos e como cúmplices de um sistema opressivo, as mulheres negras precisavam ter seu fardo aliviado (BOBO, 1995, p.45)¹⁰⁹.

Desta forma, Bobo coloca a importância das mulheres negras criarem suas próprias formas de representação, de serem as produtoras culturais de suas próprias identidades. Coincidentemente, transpondo essa ideia para a ficção, vemos que esta é a proposta que as cantoras do grupo Antônia têm, não somente na série, mas na sua música, terem sua própria voz, contarem a sua própria história

De volta ao bar, JP vai atrás de Lena, os dois discutem, e ele a leva embora dali. Preta, em *off*, reflete sobre os relacionamentos amorosos das amigas e completa: “Eu sonho com um amor verdadeiro. Sonhar não custa nada, difícil é acordar depois”. Neste sentido, este episódio fala sobre os enganos que as pessoas cometem

¹⁰⁹ Traduzido pela autora do original: Although Black women had been equal in oppression they were not equal in representation. Ideologically constructed as objects to be used at will, as sexual fleshpots devoid of human feelings and as accomplices to an oppressive system, black women were in need of relief.

por esperar “que a vida seja sempre cheia de felicidades, nem sempre ela é”, conclui Preta. Mesmo assim, ela não deixa de expor suas esperanças para o futuro, principalmente por um futuro mais fácil para sua filha.

O machismo que muitas mulheres encontram dentro de suas próprias casas aparece na série através das brigas de Lena com o namorado JP. Com ciúmes, o rapaz a acusa de querer exhibir-se aos outros com a música e a impede, muitas vezes, de encontrar as amigas e de tomar suas próprias decisões. Em outra conversa tensa entre Lena e JP, ele reclama que há muito trabalho doméstico a ser feito “Nem parece que tem mulher em casa” diz, Lena responde que “Mulher tem, o que não tem é empregada”. JP, então, dá a ela um ultimato, e Lena decide deixá-lo. As ações de JP são reflexos, ainda comuns, do pensamento que confina a mulher ao ambiente doméstico, vendo com desconfiança sua independência e principalmente sua sexualidade (FAVARO, 2002). Lena, ao lembrar JP que mulheres não são sinônimos de serviço doméstico, liberta também suas frustrações com a imposição da chamada segunda jornada às mulheres. Para o namorado, o trabalho de Lena como cantora, e até seu emprego entregando panfletos nas ruas não condizem com a condição moral de uma mulher. O lugar restrito a ela é somente aquele de suas necessidades, o lugar de esposa e dona de casa. Apesar de precisar do trabalho de Lena para manter a casa, JP ressentido-se desta situação, tenta manter a namorada sob seu domínio, como forma de exercer o poder patriarcal a que sente ser seu direito como homem. As constantes reclamações e tentativas de demonstração de poder de JP configuram aquilo que, Ferrand (2005) propõe sobre as hierarquias entre os gêneros, o “sexo forte” somente existe na medida em que um “sexo frágil” é caracterizado. Ou seja, o homem exerce seu poder sobrepondo seu *status* social superior à mulher.

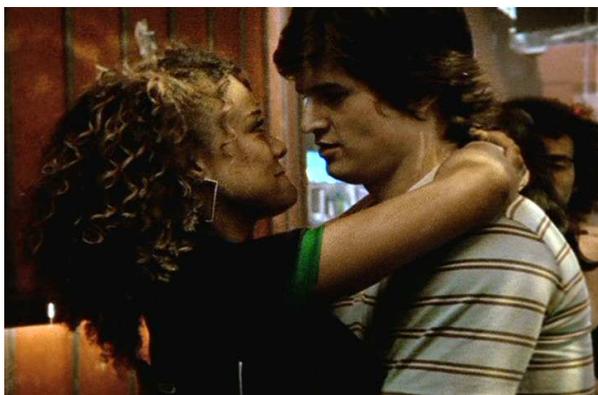


Imagem 2 – Barbarah e Lucas



Imagem 3 – Lena abandona JP

No entanto, como a narradora observa inicialmente, a decisão de permanecer com JP parte da própria Lena, o que mostra sua participação na reprodução do mecanismo que a oprime. Na realidade, Lena somente resolve mudar a dinâmica de seu relacionamento no momento em que se interessa por outro homem, conforme veremos a seguir.

Mais tarde as quatro amigas se reúnem com Diamante que mostra a elas seus projetos para um espaço de *hip hop* na Brasilândia. Lá elas conhecem o grafiteiro Luma (Rafael Menta), e Lena mostra interesse por ele. À noite, elas preparam a nova capa para o CD e saem para divulgá-lo para DJs em casas noturnas de *hip hop*. Em uma delas, Barbarah reencontra Lucas, que novamente tenta se desculpar, e para isso promete falar com seu irmão, o DJ, para ele tocar a música delas na festa. Incrédulas elas se preparam para ir embora, porém o rapaz cumpre o prometido e consegue convencer o DJ a tocar *Antônia Brilha*.

Na noite seguinte, novamente no bar Tangerina, Lucas se aproxima de Barbarah outra vez e a chama de “morena”, ela o corrige, dizendo que é na verdade loira, apontando o cabelo mechado. Lucas diz a ela que está disposto a fazer qualquer coisa para ter seu perdão, ao que ela responde que vai aceitar, enfim, dinheiro dele. Dinheiro que ela repassa a Preta para pagar o empréstimo que a amiga tinha feito para comprar os óculos de Emília. Lucas então pede a ela que esqueça o que tinha

acontecido e que eles possam reiniciar, Barbarah aceita os pedidos do rapaz e se reapresenta: “Prazer, meu nome é Barbarah, sou negra, sou cantora, e não sou prostituta”. Mais tarde, ela conta às amigas que resolveu dar outra chance a ele, nisso Lena mostra-se encantada com Luma e Mayah fala sobre Diamante. A auto-identificação de Barbarah como negra, e não como “morena” ou “mulata”, como poderia ser pertinente a seu tipo físico mostra o orgulho e auto-estima da personagem em relação a sua herança africana. Em nosso país, onde o *status* social do indivíduo tende a aumentar conforme a sua branquitude e a configuração da classificação racial varia de acordo com uma gama de fatores, a afirmação individual é importante para a quebra do ciclo de branqueamento cultural.

Neste episódio, as diferenças entre o sonho e a realidade nos relacionamentos amorosos vão se desenrolando. Preta mostra que embora consciente destas diferenças entre a idealização e sua vivência prática, ou em momento de desabafo “Todo mundo diz e continua valendo, homem é tudo igual só muda de endereço”, continua tendo expectativas de encontrar o parceiro ideal “bem que eu queria gostar de alguém especial, eu iria até a lua para encontrar esse cara”. Porém deixa claro que não está simplesmente à espera, e enquanto não encontra um parceiro, trabalha pelo sucesso de Antônia.

Apesar de apresentar problemas que fazem parte da vida de muitas mulheres fora da ficção, as repercussões de tais questões são frequentemente simplificadas no enredo. A facilidade com que Lena troca de interesse amoroso, após anos de relacionamento com um namorado que restringia sua liberdade, e a pouca reflexão que é feita sobre a situação de Barbarah com Lucas, demonstram a falta de peso com a qual alguns assuntos são abordados na série. Eles aparecem, mas sem que seja feita uma reflexão sobre tal questão, a rapidez com que se resolvem muitos problemas – fator que é facilitado pelo formato seriado, que tem começo, meio e fim de uma questão em um episódio – agiliza a banalização com as quais muitos pontos que poderiam ser discutidos e apresentados mais profundamente são finalizados.

A canção que ilustra este episódio, *Antônia Brilha* é a canção tema da série, que traz a “maneira de ser”, e o significado de ser Antônia. Traz a auto-expressão de sua identidade como grupo, com cada uma das cantoras/personagens trazendo a importância desta coletividade¹¹⁰.

Ei, mulher! O grito, a força!
 União, perseverança!
 Lutar! Crescer! Saber viver!
 Fé! Compaixão e amor no coração!
 (...)
 Orgulho é batalhar pra viver
 Cantar é minha arma pra vencer
 Nada pode parar!
 Ninguém vai me calar!

Personalidade, honestidade! Sim, são qualidades
 De uma mulher que é Antônia de verdade
 Quebrar correntes! Plantar sementes!
 Representar gente da gente!

Esta música traz novamente a mulher como símbolo de força, exalta o poder do feminino, e traz as qualidades que a mulher Antônia carrega. Como podemos ver no trecho acima, a luta é a principal força motora para uma mulher que é Antônia. E, neste sentido, ser Antônia é exatamente isso, batalhar pelos seus objetivos, manter a personalidade e a dignidade. A vida na periferia, pelo olhar das *rappers* é vista como uma constante batalha e, para seguir em frente e melhorar sua condição, a mulher tem de ser guerreira (MATSUNAGA, 2006).

Oh, Antônia brilha
 Antônia sou eu
 Antônia é você.
 Oh, Antônia brilha
 E qualquer uma
 Antônia pode ser

¹¹⁰ Nesta música, como é comum no rap, cada verso é cantado por um membro do grupo, enquanto o refrão é cantado em conjunto.

O trecho acima, o refrão da música, expande a todas as mulheres esta identidade de “batalhadora” e “guerreira”, fazendo consonância com uma mensagem positiva que perpassa a série em diversos momentos, de que qualquer pessoa pode alcançar os seus desejos. Embora elas coloquem que a música é sua “arma pra vencer”, deixa-se claro que todos, principalmente as mulheres, podem construir e alcançar seus ideais, quaisquer que estes sejam. Sendo as mulheres negras um grupo desprovido duplamente de poder social, a canção propõe a tomada de suas vidas e destinos em suas próprias mãos, conscientizando-se do poder de sua força de vontade e espírito de luta. Esta música também conclama a uma união entre as mulheres, tanto no grupo, como uma forma de alicerce a conquista dos objetivos.

4.1.3 Pobres e Famosas

O segundo episódio da segunda temporada, dirigido por Tata Amaral e com roteiro de Cintia Moscovich, Jorge Furtado e Pedro Furtado, marca uma mudança que começa a desenhar-se nesta segunda etapa do programa. Com o sucesso iminente do grupo as cantoras encontram-se em uma posição de reconhecimento e notoriedade em suas carreiras, porém continuam enfrentando os problemas da vida na periferia e da falta de dinheiro, conforme o título *Pobres e Famosas* demonstra. Além disso, é neste episódio que se dá uma mudança em seu estilo visual.

O episódio começa com uma performance do grupo na televisão, através do apresentador do programa, descobrimos que *Antônia* já alcançou certo sucesso, com 60 mil cópias vendidas do álbum e DVD e fazendo shows para públicos de 15 mil pessoas. Com narração de Emília a garota faz suas considerações sobre a fama da mãe e das amigas, dizendo “Quem não gosta de ser famosa? A tia Barbarah adora. Ela fica feliz em saber que gostam dela, e quando ela fica feliz ela fica mais bonita ainda”. A menina também diz, que para sua mãe era diferente, o importante para Preta é a filha.

Emília no entanto, parece mais de acordo com a visão de Barbarah sobre a fama, pois enquanto tem que cuidar sozinha de um vazamento de água em casa, diz que mal pode esperar para ser também famosa, ligando a fama com a solução para os problemas do dia a dia.



Imagem 4 – Cantando na televisão, antes da *makeover*

No programa na televisão, o apresentador elogia efusivamente o grupo, e lá elas conhecem também o médico Manuel Albuquerque Nascimento, cirurgião plástico que mostra interesse por Barbarah e convida as cantoras para jantar após o programa. Mayah e Barbarah aceitam, mas Preta e Lena acham melhor voltarem para casa. Recusando a carona de Manuel, as duas contam os centavos para pagar o ônibus para a Brasilândia, enquanto isso Mayah e Barbarah vão a um restaurante de alta classe e tem dificuldades em entender o cardápio. Estes contrastes entre o *glamour*

proporcionado pela fama e a realidade da vida como moradoras da periferia estão presentes em todo episódio. Preta afirma a Lena, quando perguntada se ela não gosta do reconhecimento que elas têm recebido, que preferia sua parte do reconhecimento em dinheiro, afinal tem uma filha a cuidar. Ao chegarem à casa de Preta, as duas encontram Emília lidando com os estragos causados por um cano estourado e precisam passar a noite arrumando e limpando a casa.

Após o jantar, Mayah vai embora e Barbarah vai para a casa de Manuel, lá ele a convida junto às amigas para a festa de inauguração de uma loja. Manuel tece elogios à cantora e também a convida para uma viagem internacional. Barbarah lembra a ele que tem shows marcados, porém ele insiste. Com Lena, ao telefone, ela fala deslumbrada sobre a casa de Manuel e conta à amiga as propostas dele. Imaginando o futuro, Lena fala para à amiga das vantagens de se casar com um cirurgião plástico, e ter tratamentos estéticos de graça. Voltando a companhia do médico, Barbarah faz uma investida sexual, ele a interrompe e conta a ela que é homossexual. Confusa, ela pergunta por que então, a havia convidado para viajar, Manuel diz que a convidou, pois quer a companhia de uma mulher bonita e talentosa, e insiste para que ela aceite o convite, dizendo que não é ciumento.

De volta a Brasilândia, Barbarah conta às amigas sobre a situação proposta por Manuel, as três dividem-se sobre seus conselhos e pensam nas vantagens que o dinheiro traria e os luxos que Barbarah poderá usufruir se aceitar viajar com Manuel. Elas resolvem também ir a festa de inauguração e procuram Diamante para que ele lhes arranje roupas para a ocasião. Diamante fala com uma estilista e consegue produção visual para as cantoras. A cena que se segue mostra a mudança das quatro amigas de um estilo *street wear* básico, para um *street wear* glamourizado. Elas mudam não somente o vestuário, mas os acessórios e cortes de cabelo também.

A mudança no *look* das Antonias marca a transição delas do visual *street wear* da periferia, para uma representação mais elaborada do estilo *hip hop*. O *street wear* que começou como uma moda restrita ao espaço *hip hop*, ganhou notoriedade no

mainstream com o sucesso do *rap* e serve de influência na moda internacional. Popularizado ainda mais por grifes criadas por artistas do *rap* – e tendo os próprios ícones do *hip hop* como difusores – o visual inspirado na cultura *hip hop* mistura marcas esportivas, que perceberam o enorme potencial de *marketing* e venda que a aposta na moda vinda das periferias poderia trazer, com artigos de luxo – marcas como Dolce & Gabbana, Dior e Louis Vuitton possuem artigos de vestuário e acessórios inspirados na moda *hip hop*. É claro que a sofisticação e o *glamour* do vestuário dependem principalmente do dinheiro disponível.

Esta é uma das razões pelas quais a transformação estilística que elas passam representa mais do que uma simples mudança de guarda-roupa ou penteado, mas sim a forma que elas se posicionam com o mundo e a cultura que em que vivem. O visual mais simples mostrava um pertencimento e uma vivência a um espaço da periferia fora dos grandes círculos da cultura midiática, já a elaboração dessa estilística mostra sua saída da periferia para o centro, passando da margem para algo estabelecido. Kellner (2001) faz uma ligação entre a transformação estética e a mudança de identidade em personagens representados na cultura da mídia. Tais mudanças, como no caso de *Antônia*, para uma apresentação mais glamourosa, manda a mensagem que a transformação pessoal e o sucesso em seus empreendimentos passa pela atenção a imagem e ao consumo, corroborando o que o próprio Kellner diz sobre a cultura da mídia e o consumo estarem intrinsecamente conectados.

“Peço que observem como, dentro do repertório negro, o estilo – que os críticos culturais da corrente dominante muitas vezes acreditam ser uma simples casca, uma embalagem, o revestimento de açúcar na pílula – se tornou em si a matéria do acontecimento” (HALL, 2008c, p.324). Este pensamento de Hall encontra enorme ressonância dentro do movimento *hip hop*, não apenas a moda, mas a maneirística, maneira de falar e atitude fazem também parte desta cultura. Alguns destes elementos são mais fáceis de serem observados no contexto norte-americano, onde o *hip hop* expandiu sua influência para diversos setores da cultura midiática. Neste país, ele não é mais associado à política, embora seja ainda visto com uma forte ligação à periferia/

guetos e aos negros. Hoje grande parte dos artistas de *rap*, tanto homens quanto mulheres, nos Estados Unidos usam – e como falamos acima, criam suas próprias – artigos de marcas luxuosas, o *rap* virou ostentoso (RONSINI, 2007). As Antonias, incorporam este estilo mais luxuoso, porém mantém suas raízes, como o decorrer do episódio mostra. A importância que o estilo tem dentro da cultura negra é vista por Sansone (2003, p.24) “Por outro lado, a aparência física, o porte e os gestos também tem sido o meio pelo qual os negros, como população racializada, reconhecem a si mesmos e, na tentativa de reverter o estigma associado a negritude, tentam adquirir *status* e recuperar dignidade.”



Imagem 5 – Após a transformação visual na inauguração da loja.

O cabelo das cantoras, que passa por diversas mudanças no decorrer da série, também sofre uma re-estilização neste episódio. Todas as personagens recebem

tratamento e colocam acessórios étnicos em seus cabelos. Mayah que tem os cabelos lisos e compridos recebe um aplique cacheado, Lena ganha adereços, Barbarah aloira ainda mais o cabelo e Preta mantém um penteado cacheado, porém mais cheio, e que em episódios subsequentes assemelha-se progressivamente ao estilo afro – de fato a personagem chega a utilizar uma peruca afro em determinados momentos.

Essa re-estilização dos cabelos das cantoras demonstra a principal reivindicação de Mercer (2005) quanto à etnização do cabelo. Mais do que a produção de sentido que o cabelo pode representar, uma vez que este pode ser apropriado pela cultura dominante, é a possibilidade de utilização de métodos e técnicas ocidentais pela cultura negra. Willis exprime (1997, pp.138-139):

Ao considerar a política dos penteados *black*, Mercer define uma abordagem que vê a sociedade de consumo criando novas formas de acesso a auto-expressão do negro.

(...)

O que Mercer quer provar é que a cultura negra pode dispor de todos os signos e artefatos produzidos pela cultura em geral e que pode também manipulá-los. O fato de estes já terem significados inscritos através de séculos de dominação não inibe a produção de afirmações culturais viáveis, mesmo que isso influencie a leitura de tais afirmações.

No episódio seguinte *O Valor do Diamante* este processo de glamourização continua, culminando com o grupo fazendo um comercial de produtos para cabelos negros. Os quatro diferentes estilos de cabelo apresentados pelas cantoras no comercial (imagem nº6, abaixo) tornam-se modelo para mulheres negras, intensamente etnicizados como o de Lena (na imagem nº6, a primeira a partir da direita), ou passando por um “branqueamento” como o de Barbarah (na imagem nº6, a primeira a partir da esquerda). As quatro, no entanto, têm seus cabelos estilizados e manipulados para obter tais efeitos.

Apesar da identificação das personagens na série tem com a negritude, não é feita uma problematização sobre os significados da apropriação da negritude por

cada uma, ou seja, todos os modelos apresentados são considerados válidos. A escolha de Barbarah por um cabelo loiro e alisado, por exemplo, não representa, no contexto do seriado, qualquer diminuição em sua identificação como negra, embora nós possamos observar que o alisamento do cabelo da cantora deu-se de forma progressiva, conforme ela alcançava o sucesso profissional e notoriedade na mídia (no último episódio, Barbarah torna-se atriz de novelas).



Imagem 6: As cantoras fazem a coreografia para uma propaganda de produtos para cabelo

Também podemos ver, conforme fica claro com as declarações de Lena a respeito da amiga se envolver com um cirurgião plástico (em outro episódio ficamos sabendo que Mayah já realizou cirurgia estética), que as Antonias são também consumidoras de um padrão de beleza da cultura dominante, não questionando a influência de tais padrões para as mulheres.

Mais tarde, na festa, enquanto as quatro cantoras se impressionam com a opulência da loja, Diamante conversa com a anfitriã e combina com elas uma apresentação do grupo. As meninas, no entanto, são pegas de surpresa quando ouvem que irão se apresentar, e não ficam nada felizes com a notícia. Barbarah aponta a Diamante que ele está pedindo para elas darem de graça o único bem que tem para vender, seu trabalho. Em *off*, Emília diz que sua mãe fala que a maior riqueza de uma pessoa é o seu trabalho, e que isso deve ser valorizado, no entanto, nem sempre consegue por em prática tal pensamento. Diamante, no entanto consegue convencê-las e, mesmo contrariadas, elas sobem ao palco e cantam. Uma das temáticas deste episódio é a valorização pessoal e o senso de auto-estima. A série promove uma imagem de valorização da mulher negra, assim desde o início elas exibem o valor que dão a sua identidade, origem e etnia, porém no decorrer do seriado, e especialmente neste episódio, são mostrados os percalços e as lições aprendizado pelo qual as cantoras passam, para cobrar o reconhecimento justo de seu trabalho e sua trajetória,

Quando estão terminando sua breve apresentação, as quatro artistas são perturbadas pelo segurança da loja tentando levar Diamante. Uma jóia havia desaparecido e o segurança e a dona da loja desconfiam de Diamante e das cantoras. Na confusão armada, Preta pega o microfone e expõe o caso para o público ali presente, o filho da dona da loja aparece então dizendo que sua namorada havia pego o colar para experimentar. A dona da loja tenta amenizar a situação dizendo que tudo não havia passado de um mal entendido, Preta retruca que “se estivesse num pescoço de outra cor, seria uma ocorrência policial”, Lena pega o microfone e avisa a todos que elas vão embora dali, convidando-os para uma festa, onde teria cerveja, Antônia cantando e não havia revista às bolsas. Segue então uma comitiva para o bar do Barão na Brasilândia.

A cena acima descrita é a única no seriado que demonstra o racismo de forma explícita. Em nenhum outro momento, no decorrer da série, a barreira racial foi posta de tal maneira, ou elas tem que lidar com esta discriminação. Ela é colocada exatamente em um ponto da série em que o grupo começa a se destacar na mídia, o

que, socialmente, significa um ganho automático de *status*. E serve para destacar a rejeição da teoria de que no Brasil o preconceito se dá por classe social e não por raça. Mostra também o desconforto causado pela saída do negro do âmbito periférico: quando ele sai deste espaço, (e espaço aqui se refere tanto ao plano geográfico da periferia, como simbólico de status ou função social) é discriminado e tratado como inferior.

Por fim, Barbarah recusa a viagem com Manuel, dizendo que, embora adore o padrão de vida que ele leva, prefere ter o seu trabalho e o seu dinheiro, portanto precisa fazer o *show* que estava marcado. Emília termina dizendo que foi desta maneira que sua mãe e as amigas decidiram se valorizar, fazendo o que gostam para as pessoas que gostam. E acrescenta que quando ela crescer, também quer ser valorizada, ter o seu dinheiro e o seu trabalho, que não precisa ser rica, mas contenta-se em ter uma vida confortável.

A canção que é lembrada no início do episódio, fazendo parte do *mix* com *Antônia Brilha* na abertura é o samba de Bezerra da Silva, *Eu Sou Favela*. Bezerra, que foi um dos expoentes da “malandragem” no samba, faz nesta música uma ode à população da periferia, se auto-nomeando seu embaixador. Ele declara em algumas sentenças a problemática envolvendo a questão das populações faveladas e o preconceito da cultura dominante sobre elas “A favela nunca foi reduto de marginal/ Ela só tem gente humilde marginalizada, e essa verdade não sai no jornal”, retirando deste espaço a conotação com violência e ilegalidade. A desmistificação deste preconceito em relação às favelas/ periferias é um dos trunfos de *Antônia*, que, da mesma forma como a música de Bezerra da Silva, mostra a pobreza como problema social a ser enfrentado, culpa de descaso e desigualdade.

Durante a festa de inauguração, e mais tarde na festa do bar do Barão, o conjunto Antônia canta uma música que reflete as questões surgidas durante este

episódio¹¹¹. Sobre a valorização do trabalho e o dinheiro, a canção de certa forma expõe dois pontos de vista, duas realidades. Primeiramente, a necessidade do dinheiro para a vida e sua importância para o reconhecimento do trabalho, como nos trechos abaixo:

Não me peça pra dar o que só tenho pra vender
 Se o sonho é cantar, realidade é sobreviver
 (...)

 Multiplicar, aplicar numeração
 Dignidade e reconhecimento vêm com remuneração

Em outro trecho, no entanto, estes dois lados que o dinheiro traz, tanto o conforto material, como o possível afastamento da realidade, são colocados em confronto, para enfim, chegar-se à conclusão de que o dinheiro não é o mais importante.

Quero garantir meu ganha pão
 Mas dinheiro na mão pode ser ilusão
 Ou solução
 (...)

 Sei o meu valor, sei quem eu sou
 Dignidade não se compra com dinheiro
 Sei aonde estou, sei pra onde vou
 O dom, não se compra com dinheiro

A mensagem de valorização da amizade, e a conquista do respeito próprio e dignidade fazem parte da temática geral do seriado. Acompanha, de certa forma, uma contradição existente na cultura midiática, onde apesar do incentivo ao consumo, a mensagem pré-concebida é da importância dos valores humanos. Dentro do contexto em que se constrói *Antônia*, a procura e a urgência do reconhecimento, não apenas nominal, mas principalmente monetário, é vista com normalidade. O grupo é o meio para a concretização dos projetos das quatro protagonistas, tais projetos não se localizam apenas no âmbito profissional, mas pessoal. Ademais, a projeção de poder

¹¹¹ Esta música foi lançada junto à segunda temporada, sendo utilizada em vários episódios, no entanto não fez parte da trilha sonora lançada junto com o filme, portanto o título da canção é desconhecido.

“levar uma vida melhor” é um dos principais incentivos para as cantoras. Preta sempre deixa claro que sua motivação primordial é cuidar do futuro de Emília, tanto que quando elas começam a ser melhor remuneradas, sua primeira decisão é colocar a filha em uma escola particular, e logo que possível, ela aluga um apartamento em um lugar com uma estrutura melhor a da favela.

Este episódio em particular demonstra o peso, ou a leveza, no caso, que se dá a certas questões dentro da série. No único episódio em que aparece um caso claro de racismo este volta a ser pontual e específico de um personagem, corroborando a crítica de Araújo (2004) sobre como o assunto é tratado na televisão brasileira. Embora o seriado, em geral, tematize as dificuldades das pessoas da periferia em conseguirem respeito social e cidadania, a posição do negro como alvo de um preconceito enraizado socialmente e não apenas individualmente não recebe atenção. Embora seja feita uma tímida crítica a elite e ao consumismo, representada pelos frequentadores da festa de inauguração, este assunto, como outros no decorrer da série é diminuído. A própria assimilação de algumas personagens a um estilo dominante não é questionada, sob a aura de que “a volta as raízes” é sempre possível, como o final deste episódio deixa claro, mostrando que apesar de todo o glamour que dá a fama, o melhor lugar para ser aceito ainda é dentro da comunidade de origem.

4.1.4 Sábado, As Quatro

O último episódio, *Sábado, as quatro*, quinto episódio da segunda temporada, teve a direção de Dainara Toffoli e roteiro de Pedro Furtado e Jorge Furtado, começa com a narração de Preta nos informando que o grupo havia terminado já havia um ano. Durante este tempo ela não tinha visto as amigas e Diamante, e faz uma reflexão, “A nossa amizade cresceu por causa de um sonho, o sonho do Antônio. O que sobra da amizade quando o sonho acaba?”. Preta se dirige a um estúdio de

filmagens onde encontra Lena, Barbarah e Mayah para as gravações de um documentário, de um diretor alemão (Peter) que trata do *hip hop* feminino e relembra a trajetória do grupo. Assim que elas se encontram, ficamos sabendo que Preta faz sucesso nacional e internacional com carreira solo e Barbarah virou atriz e está fazendo uma novela. Quando Mayah chega, logo se percebe que há algo de errado com ela, sua aparência é frágil (as amigas comentam como ela havia emagrecido) e seu visual, demonstrava descuido. Mayah chora de emoção ao rever as três amigas que a consolam.

Mais tarde elas vão a um bar na Brasilândia, e falam sobre a candidatura de Lena a vereadora, com uma plataforma que atende a saúde sexual de jovens. Enquanto as três parecem empolgadas com a conversa, Mayah apenas observa calada, quando se ausenta para ir ao banheiro, descobrimos que ela virou usuária de drogas. Enquanto isso Lena conta para as amigas que Mayah e Diamante – que viviam um romance atribulado – haviam se separado definitivamente, e Mayah tinha começado a se envolver com pessoas “meio do mal”. No dia seguinte, de volta ao estúdio, Mayah se irrita ao ver que Peter havia filmado o momento que ela chorava e diz que não quer ser vista como o exemplo de fracasso do grupo, indo embora transtornada. Ao chegar em casa é abordada por um homem que lhe desfere um soco e diz que ela tem um dia para pagar o que deve, ou então terá problemas mais sérios.

Fazendo uma avaliação de momentos anteriores do seriado, vemos que embora os problemas de Mayah com drogas não fossem previsíveis, não é de toda forma surpreendente que, entre as quatro Antonias, Mayah fosse ter problemas mais sérios, mostrando de certa forma um tanto de conservadorismo remanescente na produção. Já no primeiro episódio, Mayah é classificada como alguém que durante o tempo de inatividade do grupo, havia se perdido na vida, tal informação estava ligada à promiscuidade e excesso de bebidas alcoólicas. Durante a série, embora mantivesse

uma relação “vai-vem” com Diamante, Mayah também apareceu envolvida com outros homens, em algumas ocasiões com relacionamentos aparentemente perigosos¹¹².

No dia seguinte todos estão na casa de Mayah organizando a “bagunça” e limpando a sujeira em que o lugar se encontra. Diamante diz a Mayah estar chateado por ela não confiar mais nele e não lhe contar o que está acontecendo. Preta fala à amiga que ela não pode deixar sua casa chegar àquela situação, e que sabe que a “bagunça não é apenas por fora”, Mayah responde que seu grande problema é que não conseguia marcar shows. Lena então tem uma ideia, uma reunião do Antônia no comício que ela tem marcado na comunidade, sábado, às quatro horas. A princípio todas se empolgam, mas Barbarah e Preta lembram que tem outros compromissos profissionais neste dia. Mayah fica chateada e diz a todos que não precisa de sua ajuda afinal “cada uma escolheu o seu caminho”, Preta responde que ela também havia escolhido o seu, mas Mayah pede que todos saiam, e eles deixam sua casa preocupados.



Imagem 7 – Barbarah vira atriz de televisão



Imagem 8 – Hermano assume suas responsabilidades de pai

¹¹² No quarto episódio da segunda temporada, *Ligação a Cobrar*, Mayah com ciúmes de Diamante, se envolve com um fã que demonstra ser obcecado por ela.

Mais tarde Preta se surpreende quando Hermano aparece para levar Emília para jantar, ela se recusa a deixar a menina ir com o pai, mesmo ele apontando que estava agora tentando cumprir suas responsabilidades paternas, o que ela sempre cobrou dele. Hermano vai embora e diz para ela pensar sobre a situação, pois não quer ter que brigar com a ex-mulher na justiça para poder ver sua filha. Emília sai correndo atrás do pai, e diz para a mãe que está com saudades dele, Preta fala a ela poderá ver o pai, mas outro dia. Como parte da mensagem otimista que a série apresenta, no final está a volta de Hermano à vida da filha. Ele que sempre foi um pai inconstante, tendo inclusive se envolvido com o crime¹¹³, redime-se por fim ao se transformar em alguém confiável.

O fato é que *Antônia* centra-se na identidade feminina, os modelos masculinos apresentados não são particularmente representativos. Embora em alguns momentos as relações entre gêneros sejam tematizadas, o único homem que tem presença durante toda a história é Diamante. Ele, apesar de ser frequentemente contestado pelas cantoras, muitas vezes serve como “porto seguro” ao grupo, ajudando-as e dando equilíbrio. Ao final, apesar de não ficar claro se ele e Mayah voltaram a se unir, a possibilidade é deixada em aberto, pelo carinho que o produtor tem com ela. Outros homens povoam a série e interesses amorosos das cantoras aparecem e saem da trama, a única personagem que acaba a série com um parceiro fixo é Lena, que está morando com o enfermeiro Wellington (Alexandre Rodrigues)¹¹⁴, que diferente de seu ex-namorado JP, apóia sua profissão e a ajuda em sua nova carreira como política.

Preocupada com o ultimato dos bandidos, Mayah liga para Preta pedindo ajuda. Na casa de Preta, as duas conversam e Preta fala para Mayah que ela precisa largar as drogas, e que ela pode lhe emprestar dinheiro para pagar a dívida com os

¹¹³ No terceiro episódio da primeira temporada (*Nem tudo é relativo*) vemos Hermano participando dos ataques perpetrados pelo PCC em São Paulo durante o ano de 2006. No episódio seguinte (*Toque de recolher*) ele é preso pela polícia enquanto toma conta de Emília que é também levada à delegacia, forçando Preta a atravessar a cidade parada pelo crime para pegar a menina com o policial Freitas, que toma conta dela e se torna amigo da família.

¹¹⁴ Lena conhece Wellington no primeiro episódio da 2ª temporada (*Plano B*).

traficantes. Mayah diz que quer parar, mas anda tendo dificuldades, e que não quer fazer mais uma dívida, mas sim trabalhar. Preta lembra que elas podem conseguir um adiantamento da parte dela no documentário e que precisam falar com Diamante, e diz à amiga que ela tem seu apoio incondicional. Mais tarde Diamante diz a Barbarah que ela pode ajudar Mayah, pois o traficante que está assediando a cantora é filho da mulher com quem Barbarah dividiu a cela, quando esteve presa, ela então liga para a amiga e cobra um antigo favor.

Dentro do enredo da série este foi o momento em que a violência recaiu mais fortemente sobre as protagonistas. A criminalidade apareceu somente de forma periférica na produção, que não centralizou a vida na periferia ao redor desta violência, mas sim no que existe na periferia fora da violência. Fugindo ao estereótipo de que as periferias e favelas são espaços apenas de marginais, o que foi elogiado por Bentes (2007b) em sua crítica sobre a “cosmética da fome”. A série apresenta um olhar positivo e otimista sobre a realização de objetivos e a capacidade de qualquer um de alcançar seus sonhos com trabalho e luta, com isso alguns assuntos mais complexos, como a própria violência, são deixados de lado. O problema de Mayah com as drogas é resolvido com um simples telefonema a liberando da dívida, o aspecto social ou psicológico que envolve o uso e dependência de narcóticos não é envolvido. Outro exemplo de aspectos difíceis da vida social, em relação à criminalidade, que foram diminuídos na narrativa da série é a situação de Barbarah como ex-presidiária. Em apenas um episódio na primeira temporada (*Nem tudo é Relativo*) abre-se espaço para a personagem falar da dificuldade de conseguir trabalho sendo ex-presidiária e o preconceito que sofre com isso. Tal posição não é empecilho em sua carreira como cantora e posteriormente atriz de televisão.

Resolvido o problema com os traficantes, Mayah começa a colocar sua vida em ordem, agradece à Barbarah pela ajuda, e, em seu depoimento no documentário, diz que prevê um futuro brilhante, e sabe que ela e as amigas ainda vão se encontrar mais à frente, afirmando que seus planos para o futuro são fazer muita música. No sábado, Preta saindo em viagem de trabalho, deixa Emília com Hermano.

No caminho para o aeroporto, Preta vê um grupo de meninas cantando na rua uma música do Antônia, ela então muda de caminho e telefona para Barbarah. No comício Mayah ajuda Lena, e as duas se surpreendem ao ver que Preta e Barbarah mudaram seus planos para ajudar no evento. Diamante apresenta o grupo e elas cantam uma canção sobre amizade.



Imagem 9 – Wellington apóia Lena em sua campanha eleitoral



Imagem 10 – Diamante ajuda Mayah em seu problema com drogas

Enquanto elas cantam, imagens de sua trajetória aparecem na tela, em *off* Preta deixa a derradeira mensagem: “Os caminhos que a gente escolher podem sempre se cruzar por aí. Eu não sei se o Antônia vai continuar existindo, o que eu sei é que o amor e a amizade que a gente sente é pra sempre”

Fechando o ciclo que mostra a ascensão do grupo, vê-se também que tanto a realidade, quanto os projetos mudaram. Seu sonho de crescer com o Antônia havia terminado, novos sonhos haviam sido criados, mudanças de vida e até quedas, desta maneira vemos que nem os ideais são eternos, apenas o amor e a amizade.

As escolhas das personagens após o término do grupo, também mostra um amadurecimento de suas personalidades. Barbarah, que sempre gostou da notoriedade da fama, muda o foco de sua trajetória, além de cantora é também atriz. Preta segue a carreira de cantora, e consegue alcançar seu planejamento de criar sua

filha com menos dificuldades. Enquanto Barbarah e Preta saem da Brasilândia, Lena opta por permanecer e trabalhar pela melhoria da comunidade, mostrando também consciência política dentro do programa. Sua campanha eleitoral tem um grande apelo e pertencimento à periferia, sua música de campanha segue a identificação, que conforme vimos anteriormente é comum no *rap* feminino, com a “mulher batalhadora da periferia”. Sua campanha pela saúde sexual e pelos direitos reprodutivos (na imagem nº9 podemos ver na faixa a reivindicação “Não ao aborto clandestino”), reflete reivindicações do movimento feminista. Hobson e Bartlow (2008) falam sobre mulheres na música (não apenas no *hip hop*) que embora não se considerem feministas, escrevem letras contra a subjugação feminina.

As personagens de *Antônia*, e suas músicas passam uma mensagem de empoderamento feminino, não são no entanto letras de protesto feminista. Na música *Nada Pode Me Parar*, uma das mais significativas e recorrentes na trama, cada uma das cantoras faz em uma estrofe uma apresentação, afirmando sua identidade e individualidade¹¹⁵. Na declamação de Preta, transcrita abaixo, ela deixa claro sua “posição não-feminista”, apesar de apoiar-se num repertório de ideias feministas.

Essa sou eu, sim
 Mulher, sim
 Com muito orgulho, sim
 Guerreira, eu não nasci pra servir
 Confira, de fibra,
 Preta leal e voz ativa
 Nem feminista, nem pessimista
 Sou satisfeita.

Podemos ver esta rejeição ao feminismo sob duas perspectivas, primeiramente refletindo conforme Bartlow e Hobson (2008), que embora não haja tal identificação com o feminismo, a realidade é que em suas canções o Antônia promove uma imagem positiva da mulher, dando ênfase a independência e capacidade feminina.

¹¹⁵ Tal forma de expressão, e declaração é bastante comum no *rap* feminino, que possui um conteúdo mais pessoal (MATSUNAGA, 2006).

No próprio trecho acima, nos primeiros versos o orgulho e distinção dado a mulher são mostrados, assim como a afirmação da mulher dentro do ambiente masculinista do *rap*. Por outro lado, devemos pensar na série *Antônia* como um produto midiático dentro de um meio dominante, portanto a rejeição do feminismo pode acompanhar a função que tem exercido o pensamento pós-feminista comum na cultura da mídia, que utiliza o *backlash*, uma resposta conservadora as conquistas feministas, como forma de manter o controle do *status quo* entre homens e mulheres (MCROBBIE, 2006).

Preferimos, no entanto, nos posicionar em uma intersecção entre estas duas perspectivas. Se, seria uma avaliação simplista pensar em *Antônia* como uma série feminista, seria ainda mais injusto classificá-la como um programa que apenas repete padrões conservadores de feminilidade e sexualidade. Dentro do grande leque de representações femininas que a televisão brasileira, e a cultura da mídia têm apresentado, acreditamos que *Antônia* se destaque positivamente por trazer uma representação mais contemporânea e liberal da mulher. Apesar de suas limitações a série traz mensagens de independência sexual e pessoal, ainda incomuns para a televisão nacional. A série, desta forma, trabalha em uma articulação entre uma postura conservadora e outra de ruptura. Esta é uma postura comum na cultura da mídia, abre-se algum espaço para a diferença, para aquilo que é fora dos padrões, mas sempre com ressalvas. Com esta ambiguidade consegue-se manter dois objetivos distintos, primeiramente satisfazer a parcela do público que procura por alguma mudança nas representações. E ainda manter tais mudanças/diferenças nas representações reguladas dentro de um modelo que não apresente tanto risco ao estabelecimento atual do *status quo* social.

Entre as músicas que tematizam este último episódio, mais uma vez se encontra um samba, *Volta Por Cima* composto por Paulo Vanzolini em 1962, e gravado por diversos artistas, entre eles Jorge Aragão, Maria Bethânia e Elza Soares. Elza, que é citada pelas cantoras na abertura, é mostrada em alguns momentos como um ídolo

das Antonias¹¹⁶. Elza é de fato um ícone da música negra brasileira, juntando ao samba elementos da *Black music* norte-americana, como o *soul* ou o *jazz*. *Volta Por Cima*, traz o assunto de reconhecimento dos erros e superação das dificuldades: “Reconhece a queda/ Mas não desanima/ Levanta, sacode a poeira/ E dá a volta por cima!”.

Esta temática de superar os contratempos do caminho é comum nas músicas e na série, isto se reflete especialmente na canção *Nada Pode me Parar*, e é usada pelas amigas para animar Mayah.

Não vou desistir
Ninguém vai me impedir
Eu tenho força pra lutar
Nada pode me parar...

Conforme citamos anteriormente, nesta música é feita uma introdução de cada cantora. Mayah se descreve como “teimosa, determinada, destemida e espiritualizada”. Preta é uma “guerreira leal”. Barbarah destaca também sua “força e coragem”, e fala de sua origem miscigenada. Já Lena faz um desafio aqueles que tentam diminuí-la. Estas características descritas na música são em grande parte desenvolvidas no decorrer da série.

Mais uma vez a série recorre ao samba para contrapor a americanização que o *hip hop* traz a cultura negra. Conforme Sansone (2003) a cultura negra norte-americana tem sido adotada por muitos jovens negros, com certa rejeição a cultura afro-brasileira, por verem a afro-brasilidade como um símbolo ultrapassado e a cultura estrangeira como contemporânea. Mas *Antônia* intenta fazer uma ponte entre estas duas formas culturais, mostrando que adotar um ritmo musical nascido no exterior não significa a perda de contato com as raízes da cultura negra nascida no Brasil. Ao juntar

¹¹⁶ Em uma clara referência a cantora, a boneca de pano que Emília sempre carrega consigo chama-se Elza.

o samba com o hip hop¹¹⁷ a série honra e reconhece outras formas de expressão da cultura negra, não deixando uma apagar a outra.

¹¹⁷ O que ocorre também no episódio *Nem tudo é Relativo* da primeira temporada quando as personagens fazem uma apresentação junto a um grupo de sambistas.

CONCLUSÃO

Após termos percorrido caminhos entre a identidade negra, as relações entre os gêneros e o entrecruzamento destes dois fatores complexos e repletos de significações na sociedade, chegamos por fim a analisar a série *Antônia* e os elementos que esta trouxe para o leque de representações da cultura da mídia, no que diz respeito às mulheres negras. Neste trajeto, pudemos observar vários elementos importantes nas representações em circulação na sociedade brasileira, sobre os negros, e, especialmente, as dificuldades que nossa cultura impõe aos sonhos e anseios de dignidade dessa parcela social.

Contudo, também se pode ver que os elementos repressivos e condicionantes, não só da vida e destino de milhares de mulheres negras, mas também o próprio modo de ver e pensar o negro em nossa sociedade, sofrem alterações e mudanças, de acordo com as transformações sociais, muitas delas inclusive, provocadas pela própria luta destes sujeitos, na busca pela sua inserção na sociedade, de forma igualitária e democrática.

Desde o seu início, a televisão brasileira apostou em formatos e representações conservadoras e, devido a isso, os negros demoraram cerca de quatro décadas para começar a ter maior visibilidade neste veículo. E, ainda assim, este processo não está terminado, mas em evolução. O que significa que a batalha por melhores representações dos negros não está ganha com estes novos formatos que tem sido apresentados, mas deve ser continuada a partir disso.

Antônia é um produto cultural novo, inserido exatamente dentro de um contexto de novas representações e adequações da mídia, de forma a minimamente contemplar as reivindicações dos grupos minoritários que anseiam por uma representação mais digna e menos estereotipada do cotidiano que os envolve. Isso não diz respeito apenas a uma questão cultural e discursiva, mas também é uma maneira

de contemplar um mercado potencial em alta, uma parte da população que a mídia não pode simplesmente ignorar num Brasil continental, que tem no mínimo metade de sua população identificando-se como afro-descendente.

Em relação às contribuições de alguns dos autores que guiaram nossa compreensão sobre tal tema, podemos articulá-los diretamente com a série em questão. Assim, Stuart Hall (2008c) nos propõe pensar nas representações midiáticas além da dicotomia maniqueísta. Isto significa não reduzir todas as tentativas da cultura da mídia como propostas falhas de reproduzir a diferença. Mas procurar, principalmente, naqueles produtos e produções que se propõem a mostrar algum tipo de mudança nas representações tradicionais, imagens que possam reforçar positivamente a identidade dos grupos minoritários. No caso que estudamos, as mulheres negras. *Antônia* trouxe à tela da mais influente emissora de televisão do país um modelo de negritude para mulheres que não havia sido apresentado antes. O orgulho e a auto-afirmação da raça, vividos dentro de um cenário cultural específico onde eram as próprias protagonistas que desenvolviam a ação, ao invés de coadjuvantes em um universo centrado na branquitude, rompendo assim o padrão tradicional de representação feminina negra na televisão.

Seguindo a linha colocada por Hall e Gilroy, conforme apresentamos no primeiro capítulo, da não existência de uma cultura negra, mas de diversas, haveria, no entanto, traços em comum a serem encontrados. Vemos que o seriado trabalha e desenvolve dois pontos importantes dentro do Atlântico Negro, os quais utilizamos como categorias de análise, a música e o estilo. A música se transforma na mais visível forma de adaptação da cultura negra dentro da série, mostrando desde a forte ligação histórica negra com a melodia até diferentes ritmos e estilos mesclados. Em contraposição a uma acusação de americanização da cultura afro-brasileira, uma vez que a série representa o universo *hip hop*, trazido daquele país em detrimento a muitas outras formas originárias do Brasil, *Antônia* preza também a música “genuinamente” brasileira, mostrando que a adoção de um estilo musical não necessariamente significa a recusa às raízes brasileiras da música negra.

Em outra fonte de inspiração para nosso tema, Hall (2005) compreende a identidade como múltipla e, as vezes, até implicando em contraditórias posições em curso. Dessa forma, podemos melhor captar o processo de construção de identidade em nossas personagens e as modificações que vão ocorrendo ao longo da série, mesmo que elas mantenham um cerne, um núcleo mais imutável, que é o que as faz ser realmente Antonias, conforme vimos no episódio *De Volta Para Casa*.

Através do estilo pessoal apresentado pelas personagens na série, pudemos também encontrar outro ponto relacionado à negritude e refletir sobre sua importância para a representação da identidade. Proporcionando-nos também a oportunidade de observar a visão de consumo através do estilo *hip hop*, corroborada pela série. O estilo aparece como um importante componente a ser considerado no seriado, estando presente através das mudanças que acompanham as protagonistas, representando momentos de inflexão em suas vidas e o desenvolvimento decorrente dessas transformações.

Por sua vez, essas transformações no estilo demonstram um dos temas abordados na série, e, embora reflitam importantes aspectos que compõem a vida e a identidade das mulheres negras, são tratados com leveza e sem muita substância. Questões complexas como as relações entre gêneros dentro da comunidade negra, o racismo, entre outros abordados pela trama, não oferecem muito espaço para reflexão ou aprofundamento da situação, sendo resolvidos, normalmente, de forma rápida e sem muita dificuldade. Desta forma, se abre um espaço dentro da cultura midiática, porém sem que haja análise ou questionamento da sociedade.

Devemos pensar em *Antônia* também como parte de uma tendência observada na cultura midiática globalizada de dar reconhecimento à diferença. A curiosidade que as populações consideradas minoritárias ou periféricas tem levantado, leva a uma certa exotização da pobreza. Em muitos casos, especialmente no cinema, a representação de situações extremas de miséria ou degradação humana, servem como maneira de levar o protagonista a superação destes obstáculos, apresentando mensagens de esperança e vitória individual sobre as condições da sociedade. As

favelas-séries não chegam a tanto, pois como foi visto, a televisão “adoça” em suas adaptações, os elementos mais chocantes, no entanto as mensagens de esperança, superação e positividade estão sempre presentes, como pudemos observar em *Antônia*

Antônia participa deste processo, simplificando e subtraindo peso social de muitos dos temas que trata. Mas seu mérito encontra-se em apresentar uma nova proposta de identificação para as mulheres negras na cultura da mídia. Uma proposta que não é desenvolvida através de estereótipos tradicionais, pois *Antônia* não apresenta “mães Pretas”, mulheres subalternas, megeras buscando subir na escala social através de homens, ou mulatas sedutoras e hipersexualizadas, pelo contrário. As Antonias, são honestas, fortes, orgulhosas, procuram subir por seus próprios meios e recusam rótulos pejorativos. Identificam-se como negras, como mulheres, como representantes da periferia e procuram, acima de tudo, a felicidade. Como sujeitos pós-modernos são passíveis e propensas a contradições neste caminho, e estas aparecem nas próprias constatações das personagens, ao narrar a história.

Ao mesmo tempo em que suas origens e raízes são exaltadas com orgulho, ao menos para algumas das protagonistas, existe um processo de afastamento dessas origens, seja pelo “branqueamento” visual, seja por escolhas feitas ao final. Esta é uma das contradições das quais falamos, ao mesmo tempo em que escolhem ao ascender socialmente, sair da periferia, é a este espaço que terminam voltando, de uma forma ou outra, mostrando que não é o espaço geográfico ou a classe social que influi no reconhecimento e aceitação de uma identificação, pois mesmo saindo da favela, ou pintando o cabelo de loiro, elas continuam se vendo da mesma maneira e sendo ainda Antonias.

Mesmo tendo observado o que circula como modelo de identidade para mulheres negras, somente com uma pesquisa de campo, que contemplasse a recepção e as leituras feitas pelo público que se viu representado poderíamos ter um entendimento de como foi feita a apreensão e compreensão da mensagem passada. Fechar o circuito cultural de Johnson, através do estudo das culturas vividas, nos proporcionaria uma visão mais ampla e complexa sobre a leitura feita da série por seu

“público preferencial”, vendo qual foi e se obtiveram impacto as mensagens veiculadas pela série. No entanto, abrimos com esta análise a oportunidade de se pensar em como tal identidade pode ser vista, fugindo de representações tradicionais e mostrando que existe mais espaço e variedade para a população negra dentro da televisão.

Concluindo, podemos dizer que a série *Antônia* representou um momento importante, porém que pode ser visto como de transição. Se pela primeira vez a cultura das mulheres negras, da periferia, foi foco de um programa televisivo no Brasil, não é o suficiente que seja o único, mas que motive a circulação de uma diversidade e de outras representações mais ousadas, não somente no formato de seriado, mas em todos os formatos e gêneros da cultura da mídia. Se poderíamos fazer a crítica de que *Antônia* não foi maneira ideal de representar a identidade deste grupo. Certamente, *Antônia* pode também ser considerada um marco importante ao menos pela tentativa e por introduzir tal elemento na televisão brasileira, e o fez com méritos e qualidade, não apenas na produção mas no conteúdo.

REFERÊNCIAS :**A- Livros e artigos:**

ANDRADE, Danúbia. A Mulher Negra na Telenovela Brasileira. In: LAHNI, Cláudia Regina, et al. **Cultura e Diásporas Africanas**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2009. pp. 137-152

ARAÚJO, Joel Zito. **A Negação do Brasil: O negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

_____. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. In: **Estudos Feministas**, Florianópolis, v.16, n.3, set-dez/2008, pp.979-985.

ARMSTRONG, Edward G. Gangsta misogyny: a content analysis of the portrayals of violence against women in rap music, 1987-1993. **Journal of Criminal Justice and Popular Culture**, 2001, New York, v. 8, n. 2., pp.96-126.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **ALCEU**, Rio de Janeiro. v.8. n.15. - jul./dez. 2007a. p. 242-255. disponível em: http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu_n15_Bentes.pdf. acessado em: 10/06/2009

Bobo, Jacqueline. **Black women as cultural readers**. Nova York: Columbia University Press, 1995. 248 p.

BUTCHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005. 111 p.

CALDWELL, David. Affiliating with rap music: political rap or gangsta rap? **Novitas-ROYAL**, 2008, Vol. 2 n. 1, pp.13-27. Disponível em: <http://www.novitasroyal.org/caldwell.pdf> Acessado em: 11 set. 2009.

CAMPBELL, Neil; KEAN, Alasdair. **American cultural studies: an introduction to American culture**. London: Routledge, 1997.

CARNEIRO, Sueli. Gênero, Raça e Ascensão Social. **Estudos Feministas**, v.3, n.2, 2º sem. 1995. pp. 544-552.

_____. Gênero e Raça. In: BRUSCHINI, Cristina e UNBEHAUM, Sandra. **Gênero, Democracia e Sociedade Brasileira**. São Paulo: FCC: Ed. 34, 2002. pp. 167-193.

COLLING, Ana. A construção histórica do masculino e do feminino. In: STREY, M.N.; CABEDA, S.T.L; PREHN, D.R. (Orgs.). **Gênero e cultura: questões contemporâneas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. pp.13-38.

COULDRY, Nick. **Inside Culture: re-imagining the method of cultural studies**. Londres: Sage, 2000.

DIAS FILHO, Antonio Jonas. As mulatas que não estão no mapa. **Cadernos Pagu**. n.6/7, 1996. pp. 51-66. Disponível em: <http://www.pagu.unicamp.br/files/cadpagu/Cad06/pagu06.04.pdf>, acessado em: 20/10/2009.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Circuitos de cultura/circuitos de comunicação: um protocolo analítico de integração da produção e da recepção. **Comunicação, Mídia e Consumo/ ESPM**. v. 4, n.11, pp. 115-135. São Paulo: ESPM. Nov. 2007.

FAVARO, Cleci Eulália. **Imagens Femininas: contradições, ambivalências, violências**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. 258p.

FERRAND, Michèle. Relações sociais de sexo e relações de gênero: entrevista concedida a: RIAL, Carmen; LAGO, Mara, GROSSI, Miriam. In: **Estudos Feministas**. Florianópolis, vol. 13, n. 3, set-dez. 2005. pp.677-689. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/8385/7724>. Acessado em: 1º ago. 2009

FLORENTINO, Manolo. A Diáspora Africana. **História Viva**, São Paulo, ano VI, nº66, pp.22-33, abril 2009.

FONSECA, Claudia. **Família, fofoca e honra**: etnografia de relações de gênero e violência em grupos populares. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. 245p.

_____. As múltiplas mulheres brasileiras. In: STREY, M. [et al.] (Orgs.). **Encenando Gênero**: cultura, arte e comunicação. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008. pp.77-92.

GILLIAM, Angela e GILLIAM, Onik'a. Negociando a subjetividade da mulata no Brasil. **Estudos Feministas**, v.3, n.2, 2º sem. 1995. pp. 525-543.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34, 2001.

_____. **Entre Campos**: Nações, culturas e o fascínio da raça. São Paulo: Annablume, 2007.

GLEDHILL, Christine. Genre and Gender: the case of Soap Opera. In: HALL, Stuart (Ed.). **Representation**: Cultural Representation and Signifying Practices. Londres: Sage, 1997, pp. 337-386.

GOMES, Nilma Lino. Uma dupla inseparável: cabelo e cor da pele. In: BARBOSA, Lúcia M. A.; SILVA, Petronilha B. G.; SILVÉRIO, Valter R. (orgs.). **De preto a afro-descendente**: Trajetos de pesquisa sobre o negro, cultura negra e relações étnico-raciais no Brasil. São Carlos: EdUFSCar, 2003. pp. 137-150.

HALL, Stuart. **Identidade Cultural na Pós Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A. 2005.

_____. Reflexões sobre o modelo Codificação/Decodificação – Uma entrevista com Stuart Hall. In: HALL, Stuart. **Da Diáspora**: Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2008a, pp. 333-364.

_____. Codificação/Decodificação. In: HALL, Stuart. **Da Diáspora**: Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2008b, pp. 365-381.

_____. Que negro é esse na cultura negra? In: HALL, Stuart. **Da Diáspora**: Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2008c, pp. 317-330.

HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a idéia de espetáculo. **Novos estudos - CEBRAP**, São Paulo, n. 78, Julho 2007. disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000200011&lng=en&nrm=iso>. acessado em: 10/06/2009

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

HOBSON, Janell; BARTLOW, R. Dianne. Representin': Women, Hip-Hop, and Popular Music. **Meridians: feminism, race, transnationalism** 2008, vol. 8, no. 1, pp. 1–14. Disponível em: <http://iupressonline.iupress.org/pageview/9jo3r/cb8tj/8> Acessado em: 10 set. 2009.

HOFBAUER, Andreas. Raça, cultura e identidade e o “racismo à brasileira”. IN: BARBOSA, Lúcia M. A.; SILVA. Petronilha B. G.; SILVÉRIO, Valter R. (orgs.). **De preto a afro-descendente: Trajetos de pesquisa sobre o negro, cultura negra e relações étnico-raciais no Brasil**. São Carlos: EdUFSCar, 2003. pp. 51-68.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais?. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. pp. 7-131.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** : estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru. EDUSC, 2001.

LIMA, Mariana Semião. **Rap de Batom: família, educação e gênero no universo rap**. Campinas. Dissertação (Mestrado em Educação) Unicamp, 2005.

MAGGIE, Yvonne; FRY, Peter. A reserva de vagas para negros nas universidades brasileiras. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, Abril 2004 . disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100008&lng=en&nrm=iso. Acessado em 31 Ago. 2009.

MATSUNAGA, Priscila Saemi. **Mulheres no hip hop: Identidades e representações**. Campinas (Mestrado em Educação) Unicamp, 2006.

MCROBBIE, Angela. Pós-feminismo e cultura popular: Bridget Jones e o novo regime de gênero. Tradução: Márcia Rejane Messa, do original: Post-feminism and popular culture: Bridget Jones and the new gender regime. In: CURRAN, James; MORLEY, David. **Media and Cultural Theory**. London/New York: Routledge, 2006. Disponível em: http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/artigos/mcrobbie_posfeminismo.pdf. Acessado em: 12 out. 2009.

MERCER, Kobena. Black Hair/Style Politics (1987). In: GELDER, Ken (Ed.). **The Subcultures Reader**. Abingdon: Routledge, 2005. pp. 299-311

MESSA, Márcia Rejane. **As mulheres só querem ser salvas** : Sex and the City e o pós-feminismo. 2006. 138 fls. Dissertação. (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, PUCRS, Porto Alegre.

NOVAES, Regina. Hip Hop: o que há de novo? In: GTGênero. **Perspectivas de Gênero: Debates e questões para ONGs**. Recife: 2002, pp. 110-137.

NOVELLINO, Maria Salet Ferreira. Os estudos sobre feminização da pobreza e políticas públicas para mulheres. In: **XIV Encontro Nacional de Estudos Populacionais, ABEP**, 2004. Disponível em: http://www.abep.nepo.unicamp.br/site_eventos_abep/PDF/ABEP2004_51.pdf Acessado em: 13 ago. 2009

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PIERUCCI, Antônio Flávio. **Ciladas da Diferença**. São Paulo: Ed.34, 1999.

RAMOS, José Mario Ortiz. **Televisão, publicidade e cultura de massa**. Petrópolis: Vozes, 1995.

RILEY, Alexander. The Rebirth of Tragedy out of the Spirit of Hip Hop. **Journal of Youth Studies**. v.8, n.3, Set. 2005. pp.297-311. Disponível em: <http://www.facstaff.bucknell.edu/atriley/Riley%5B1%5D.%20rebirth%20of%20tragedy.pdf> Acessado em: 10 set. 2009.

Ronsini, Veneza V. Mayora. **Mercadores de sentido**: consumo de mídia e identidades juvenis. Porto Alegre: Sulina, 2007. 183 p.

ROSSINI, Miriam de Souza. Favelas e favelados: a representação da marginalidade urbana no cinema brasileiro. **Sessões do Imaginário**. Porto Alegre, n.10, novembro 2003. disponível em:

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/795/604>.

Acessado em: 10/06/2009

SANSONE, Lívio. **Negritude sem etnicidade**. Salvador, EDUFBA, 2003.

SANTOS, João Batista Nascimento dos. **O Negro Representado na Revista Raça Brasil**: a estratégia de identidade da mídia étnica. 2004. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS. Porto Alegre.

SCOTT, Joan Wallach. **Feminism and history**. Oxford: Oxford University Press, 1996.

_____. O Enigma da igualdade. **Estudos Feministas**. Florianópolis, v.13, n.1, jan-abril/2005, pp. 11-30.

SODRÉ, Muniz. **Claros e Escuros**: Identidade, Povo e Mídia no Brasil. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

_____. Por um conceito de minoria. In: IN: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Comunicação e cultura das minorias**. São Paulo: Paulus, 2005. pp. 11-14

SOVIK, Liv. A branquitude e o estudo da mídia brasileira: algumas anotações com base em Guerreiro Ramos. IN: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Comunicação e cultura das minorias**. São Paulo: Paulus, 2005. pp. 207-219.

_____. Quem tem a minha aparência: a complexa ideologia de cores por trás da vitória de Barack Obama. **Revista Pernambuco**: Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado. No.36, jan 2009, p.8.

STREY, Marlene N. Ser sujeito ou ser o outro? Algumas reflexões históricas. In: STREY, M.N.; CABEDA, S.T.L; PREHN, D.R. (Orgs.). **Gênero e cultura**: questões contemporâneas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. pp129-148.

_____. Gênero, família e sociedade. In: STREY, M.N; SILVA NETO, J.A; HORTA, R.L (orgs.). **Família e gênero**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007. pp.17-38.

WELLINGTON, Darryl Lorenzo. Barack Obama in the public imagination. Dissent, Fall.2008. pp. 27-33

WILLIS, Susan. **Cotidiano**: para começo de conversa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

WINCK, Gustavo Espíndola. Saindo da mídia para entrar na média: masculinidade e relações de gênero nos discursos midiáticos. In: STREY, M. [et al.] (Orgs.). **Encenando Gênero**: cultura, arte e comunicação. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008. pp.289-305

VIEIRA, Vinícius Rodrigues. **Democracia racial, do discurso à realidade**: caminhos para a superação das desigualdades sócio raciais brasileiras. São Paulo: Paulus, 2008.

YÚDICE, George. **A Conveniência da Cultura**: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004

B- Matérias de jornais e internet, entrevistas e depoimentos.

ABRAMO, Bia. Ainda é gesto tímido escalar atrizes negras como protagonistas, mas já é um avanço. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 12 out. 2009. Folha Ilustrada.

AGÊNCIA NEW YORK TIMES. **Cabelos de negros ainda revelam teor político e social nos EUA**. 27/08/2009. Disponível em:
http://ultimosegundo.ig.com.br/new_york_times/2009/08/27/cabelos+de+negros+ainda+revelam+teor+politico+e+social+nos+eua+8111058.html. Acessado em: 15/12/2009.

ARAÚJO, Taís. Taís Araújo entrevista Taís Araújo: a atriz que dá vida à oitava Helena de Manoel Carlos é também jornalista! **Marie Claire**. Set. 2009. Disponível em:

<http://revistamarieclaire.globo.com/Revista/Common/0,,EMI94608-17733,00-TAIS+ARAUJO+ENTREVISTA+TAIS+ARAUJO+A+ATRIZ+QUE+DA+VIDA+A+OITAVA+HELENA+DE+M.html>. Acessado em: 13/10/2009.

BENTES, Ivana O contraditório discurso da TV sobre a periferia, *entrevista concedida*: MELO, Dafne. **Portal Brasil de Fato**. 02/02/2007b. disponível em: <http://www.brasildefato.com.br/v01/agencia/entrevistas/a-periferia-como-convem>. acessado em: 10/06/2009

CAPRIGLIONE, Laura. Cor de celebridades revela 'critérios raciais' do Brasil. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 nov. 2008. Especial Racismo, p.12.

GALDINO, Daniela. **A Globo e seu TOC**. 20/11/2009. Disponível em: <http://www.geledes.org.br/textos-relacionados-educacao/a-globo-e-seu-toc.html>. Acessado em: 25/01/2010

MY SISTAHS – A project from advocates for youth. **The exploitation of women in hip hop culture**. Disponível em: <http://www.mysistahs.org/features/hiphop.htm>. Acessado em: 07 set. 2009.

NOGUEIRA, Maria Júlia. **Globo humilha negros no mês da consciência negra**. 20/11/2009. Disponível em: <http://www.geledes.org.br/em-debate/globo-humilha-negros-no-mes-da-consciencia-negra.html>. Acessado em: 25/01/2010

C - SITES DA INTERNET

BRASIL DE FATO, portal <http://www.brasildefato.com.br/v01/agencia/entrevistas/a-periferia-como-convem>

CORAÇÃO DA SELVA. **Press Book**: Antônia – O Filme. Disponível em: <http://antoniaofilme.globo.com>. Acessado em: 10/10/2009.

EDITORA ESCALA. **Assine Raça Brasil**. Disponível em: <http://www.assineescala.com.br/DetalheRevistas.asp?Produto txt=ESRB&Site txt=ASSINEESCALA&Origem txt=&Formato txt=LINKDIRETO&Banner txt=&Versao txt=>. Acessado em: 10 out. 2009.

GELEDÉS INSTITUTO DA MULHER NEGRA. São Paulo. Disponível: <http://www.geledes.org.br/>. Acessado em: 12/08/2008.

IBGE. **Síntese de indicadores sociais** – Uma análise das condições de vida da população brasileira de 2008. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/condicaodevida/indicadoresminimos/sinteseindicais2008/indic_sociais2008.pdf Acessado em: 14 ago. 2009

NEGRA LI. São Paulo. Disponível em: <http://www.negrali.com.br/>. Acessado em: 15/01/2010

O2 FILMES. **Press Book:** Cidade de Deus. Disponível em: <http://cidadededeus.globo.com>. Acessado em: 10/06/2009.

RAÇA BRASIL. São Paulo. Disponível em: <http://racabrasil.uol.com.br/>. Acessado em: 20/08/2009.

REDE GLOBO DE COMUNICAÇÃO. **Viver a Vida:** Personagens. Disponível em: <http://viveravida.globo.com/>. Acessado em: 20/10/2009.

REDE GLOBO DE COMUNICAÇÃO. **Cama de Gato:** Personagens. Disponível em: <http://camadegato.globo.com/>. Acessado em: 20/10/2009.

REDE GLOBO DE COMUNICAÇÃO. **Caminho das Índias:** Personagens. Disponível em <http://caminhodasindias.globo.com/>. Acessado em: 21/10/2009

REDE GLOBO DE COMUNICAÇÃO. **A Favorita:** Personagens. Disponível <http://afavorita.globo.com>. Acessado em 21/10/2009

REDE GLOBO DE COMUNICAÇÃO. Caras e bocas: Personagens. Disponível <http://carasebocas.globo.com> Acessado em 21/10/2009

REDE GLOBO DE COMUNICAÇÃO. As três irmãs: Personagens. Disponível <http://tresirmas.globo.com> . Acessado em 22/10/2009

REDE GLOBO DE COMUNICAÇÃO. Beleza Pura: Personagens. Disponível <http://belezapura.globo.com> .Acessado em 22/10/2009

REDE GLOBO DE COMUNICAÇÃO. Paraíso: Personagens. Disponível <http://paraíso.globo.com/>. Acessado em 22/10/2009

REDE GLOBO DE COMUNICAÇÃO. Negócio da China: Personagens. Disponível <http://negociodachina.globo.com/>. Acessado em 21/10/2009.

VEJA ACERVO DIGITAL. São Paulo. Disponível em: <http://www.veja.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acessado em: 30/09/2009

VIDAS LUSÓFONAS, disponível em: http://www.vidaslusofonas.pt/adoniran_barbosa.htm, acessado em:19/11/2009

D - FILMES E SERIADOS

ANTÔNIA – O FILME. Direção: Tata do Amaral. Roteiro: Tata do Amaral e Roberto Moreira. Produção: Geórgia Costa Araújo e Tata Amaral. Intérpretes: Negra Li, Leila Moreno, Quelynah, Cindy Lopes, Thaíde, Sandra de Sá, Nathalye Cris. Música: Beto Villares e MC Parteum. São Paulo: Playarte Home Vídeo, 2007, 90 min.

ANTÔNIA – A SÉRIE. Prod. (1ª temp.) Andrea Barata Ribeiro, Bel Berlink, Fernando Meirelles; Prod. (2ª temp.) Andrea Barata Ribeiro, Bel Berlink. O2 Filmes. São Paulo, 2006-2008. TV Globo.

A NEGAÇÃO do Brasil. Documentário. Direção, Roteiro e Produção: Joel Zito Araújo. São Paulo, 2000, 91 min.

E - REVISTAS:

Revista Raça Brasil, São Paulo, Editora Escala, mensal, 1996-
Números: fev.2005

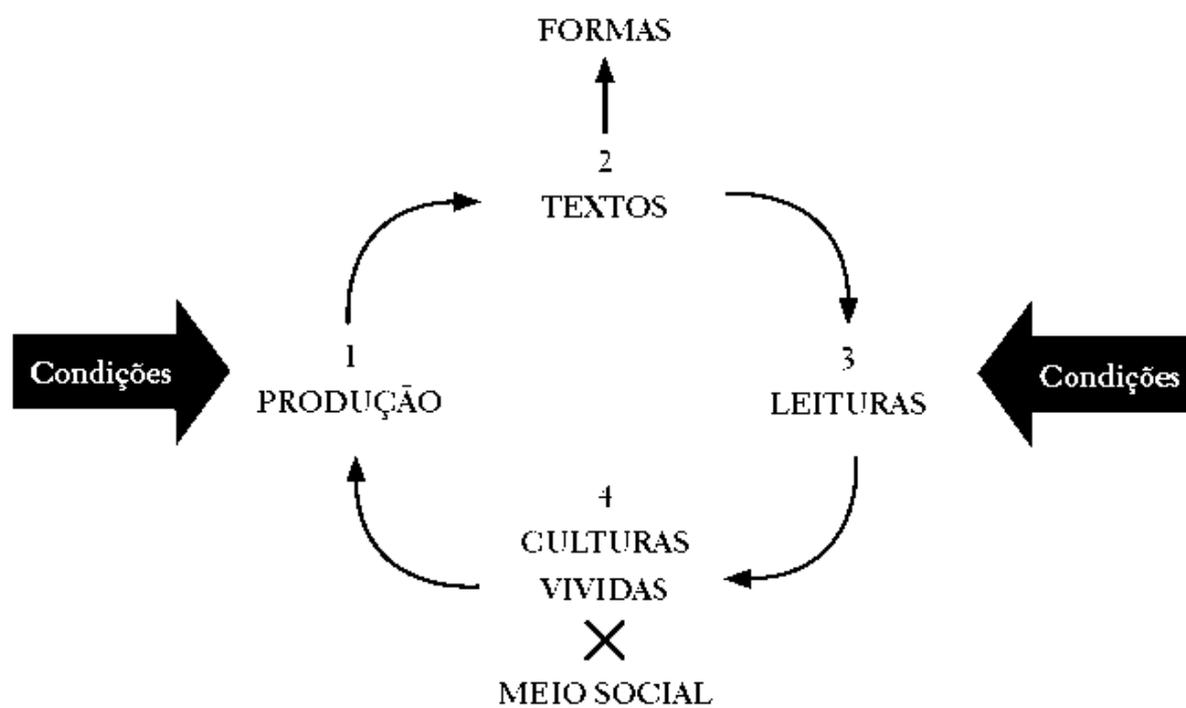
98,101,104 e 105 (mai.,ago., nov.,dez. 2006)
107, 109, 114 e 115 (fev., abr., set., out 2007)
127 (nov. 2008);
136 e 137 (set., out. 2009)

Revista Veja, São Paulo, Editora Abril, semanal,1968 -

Números: 1763,1764, 1765,1766 (ago.2002);
1835,1836,1837,1838,1839 (jan./fev.2004);
1954,1955,1956,1957,1958, (mai.2006);
1967,1968,1969,1970,1971 (ago.2006);
1980,1981,1982,1984,1985,1986,1987,1988,1989 (nov./dez.2006);
1994,1995,1996,1997 (fev.2007);
2002,2003, 2004,2005 (abr.2007);
2011 (jun.2007);
2024, 2025, 2026,2027,2028,2029,2030,2031,2032 (set./out.2007);
2064 (jun.2008);
2085,2086,2087,2088 (nov.2008);
2128, 2129, 2130, 2131, 2132 (set.2009).

ANEXOS

ANEXO A – Circuito Cultural de Richard Johnson:



Fonte: ESCOSTEGUY, 2007, p. 120.

ANEXO B – Lista de matérias encontradas na revista *Veja*

Data	Edição	Título/ Página	Autor
14/08/02	1764	Os Emergentes p.54	José Eduardo Barella
21/08/02	1765	A expulsão dos brancos p.76	Sem autor
28/08/02,	1766	Ao Deus Dará pp.108-109	Isabela Boscov
07/01/04	1835	Beleza Negra pp.110-111	Ricardo Valladares
04/02/04	1839	Zé Pequeno em Hollywood pp.78-87	Isabela Boscov
10/05/06	1955	Estatuto legaliza o racismo pp.112-113	Leandra Peres
24/05/06	1957	Atenção eles podem causar mal a saúde p.130-131	Sérgio Martins
16/08/06	1969	Contra o mito da “Nação Bicolor” pp.126-127	Jerônimo Teixeira
1/11/06	1980	As novas técnicas de chapinha pp.134-136	Sem autor
15/11/06	1982	A periferia virou centro pp.134-135	Isabela Boscov
22/11/06	1983	Eminências pardas pp.130- 131	Sergio Martins
13/12/06	1986	Funkeira, encrinqueira, barraqueira pp.112-113	Daniela Pinheiro
14/02/07	1995	Gente – O poder de um sorriso p.61	Sem autor
07/02/07	1994	A fórmula da felicidade pp.110-112	Sandra Brasil
21/02/07	1996	Um presidente negro na Casa Branca pp.62-63	Diogo Schelp
4/04/07	2002	Eles querem desmiscigenar o Brasil	Cíntia Borsato e José Edward

		pp.60-61	
4/04/07	2002	Lambada Racista p.62	Alexandre Oltamari
06/06/07	2011	Eles são gêmeos idênticos, mas segundo a UNB, este é negro e este é branco pp.82-88	Rosana Zakabi e Leoleli Camargo
10/10/07	2029	Gente - Comportada é a vovozinha p.96	Sem autor
17/10/07	2030	Refúgio no mundo da razão pp.134-135	Jerônimo Teixeira
11/06/08	2064	Obama entra para a História pp.92-101	André Petry
05/11/08	2085	Auto-Retrato: Valéria Valenssa p.124	Sem autor
12/11/08	2086	Obama, a resposta pp.76 - 99	André Petry
19/11/08	2087	O Enigma de Zumbi pp.108 e 110	Leandro Narloch
26/11/08	2088	Datas – Racismo no ar p.52	Sem autor
02/09/09	2128	Queremos dividir o Brasil como na foto? pp.88-93	Diogo Schelp
23/09/09	2131	Mas pode chamar de Cida pp.97	Sem autor
23/09/09	2131	Progressivas, uni-vos p.126-127	Suzana Vilaverde
30/09/09	2132	Ao natural com muito trabalho p.112	Sem autor

ANEXO C – Lista de matérias encontradas na revista *Raça Brasil*

Data	Edição	Título/página	Autor
Nov.2006	104	As minas da rima s/p.	Valéria Fonseca
Nov.2006	104	Crespos ou lisos? Carvalho s/p.	Ana Carolina
Dez.2006	105	Papéis Trocados, s/p.	Denise Mota
Dez.2006	105	BlackTV s/p.	Marcelo Wysocki
Set.2007	114	Cotas: Timothy Mulholland pp.10-15	Sem autor
Set.2007	114	Elas estão de volta, talentosas, guerreiras e brilhantes pp.28-31	Romário de Oliveira
Set.2007	114	40 dúvidas que não saem da sua cabeça pp.68-73	Cida Silva
Set.2007	114	Cabelo s/p.	Sem autor
Abril 2007	109	De cabeça feita s/p.	Sem autor
Fev 2007	107	Cindy, a cinderela do rap p.54-57	Marcelo Wysocki
Dez.2006	105	7 super toques s/p.	Ana Carolina Carvalho
Nov 2008	127	“Eu tenho um sonho...” pp.50-54	André Rezende
Set.2009	136	Em horário nobre p.19	Eliane Martins
Set. 2009	136	Beleza Rara pp.50-53	Anderson Fernandes
Out.2009	137	O cinema negro pede passagem pp.36-43	Amilton Pinheiro e André Rezende
Fev 2007	107	Jeferson De pp.76-79	Denise Mota

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)